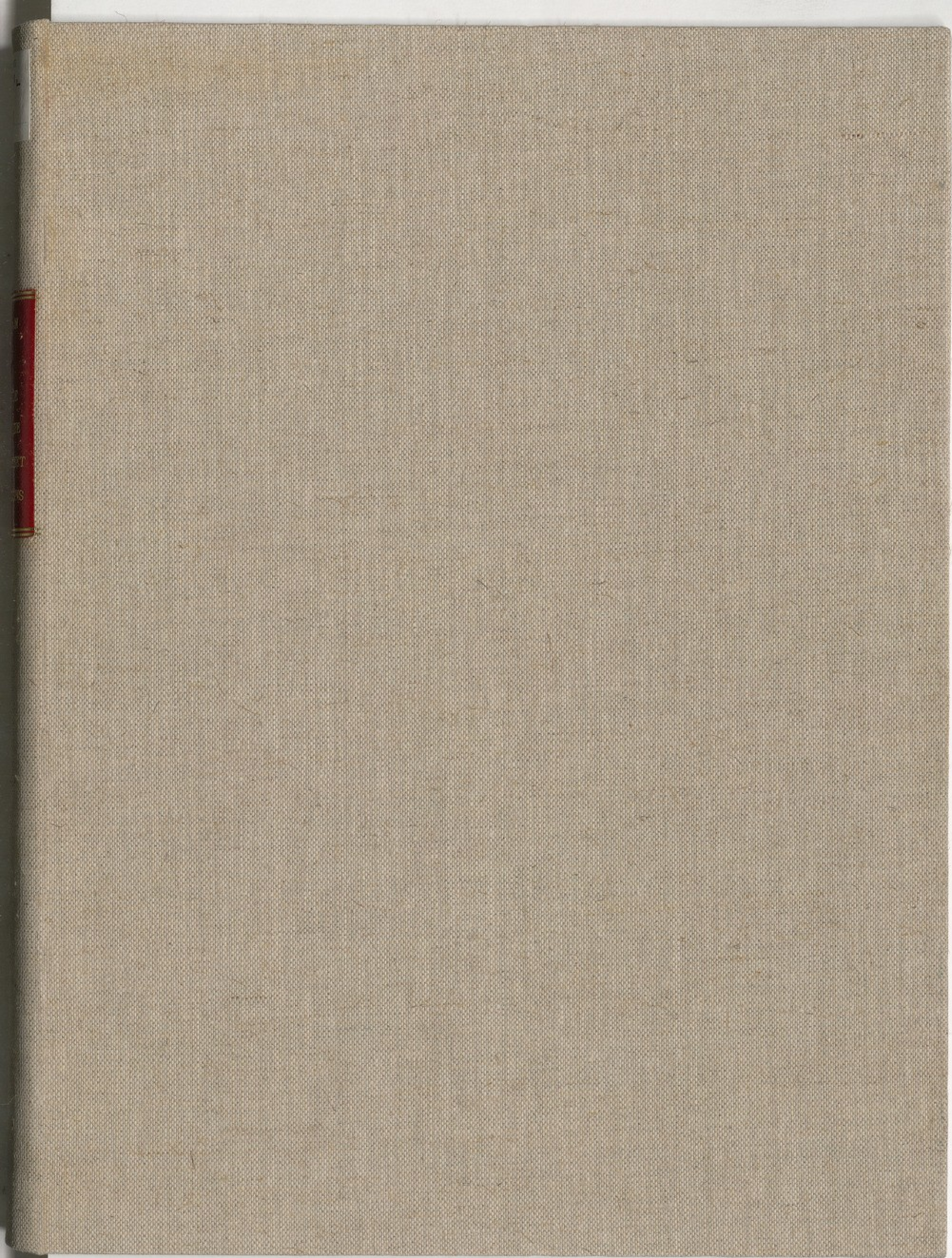
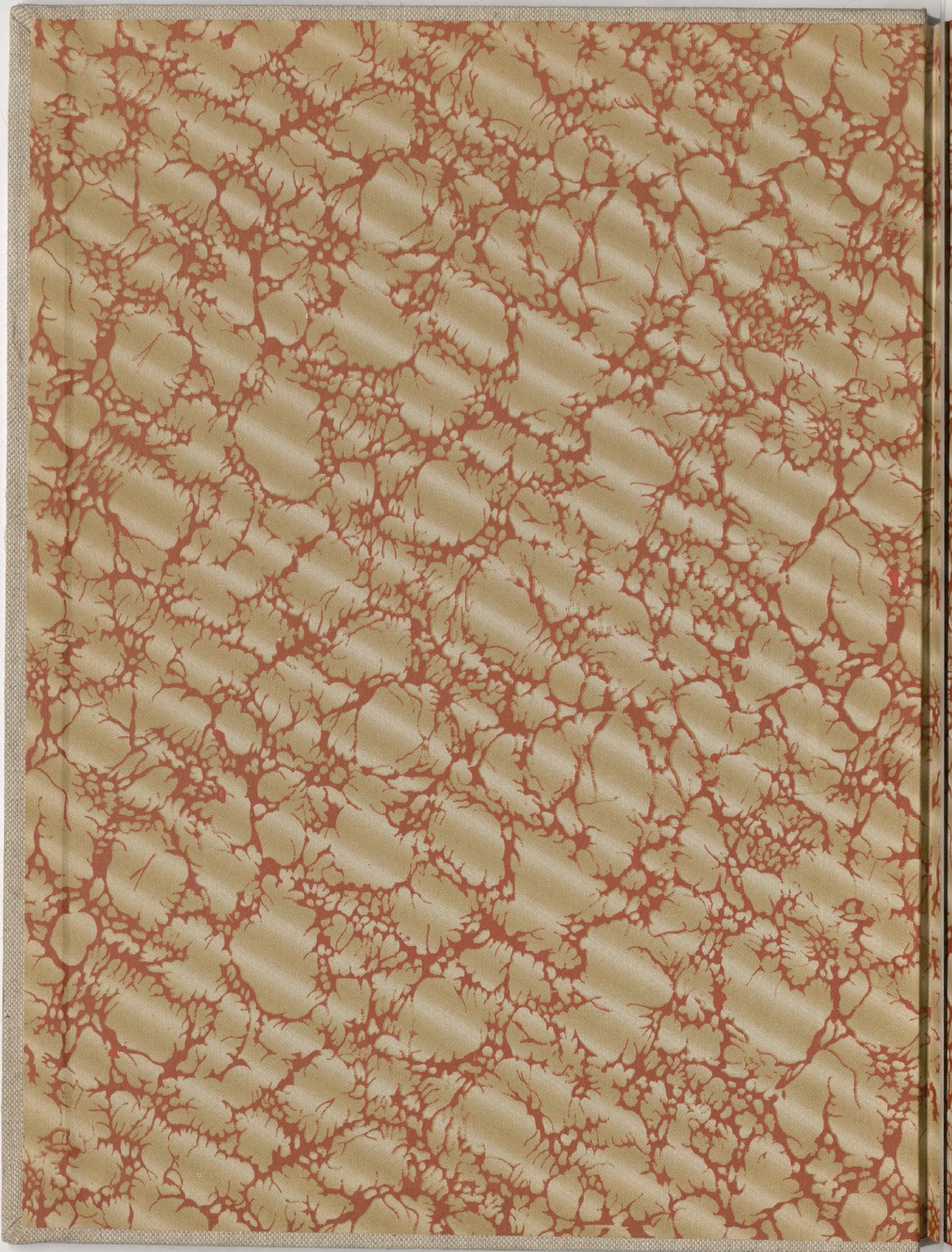
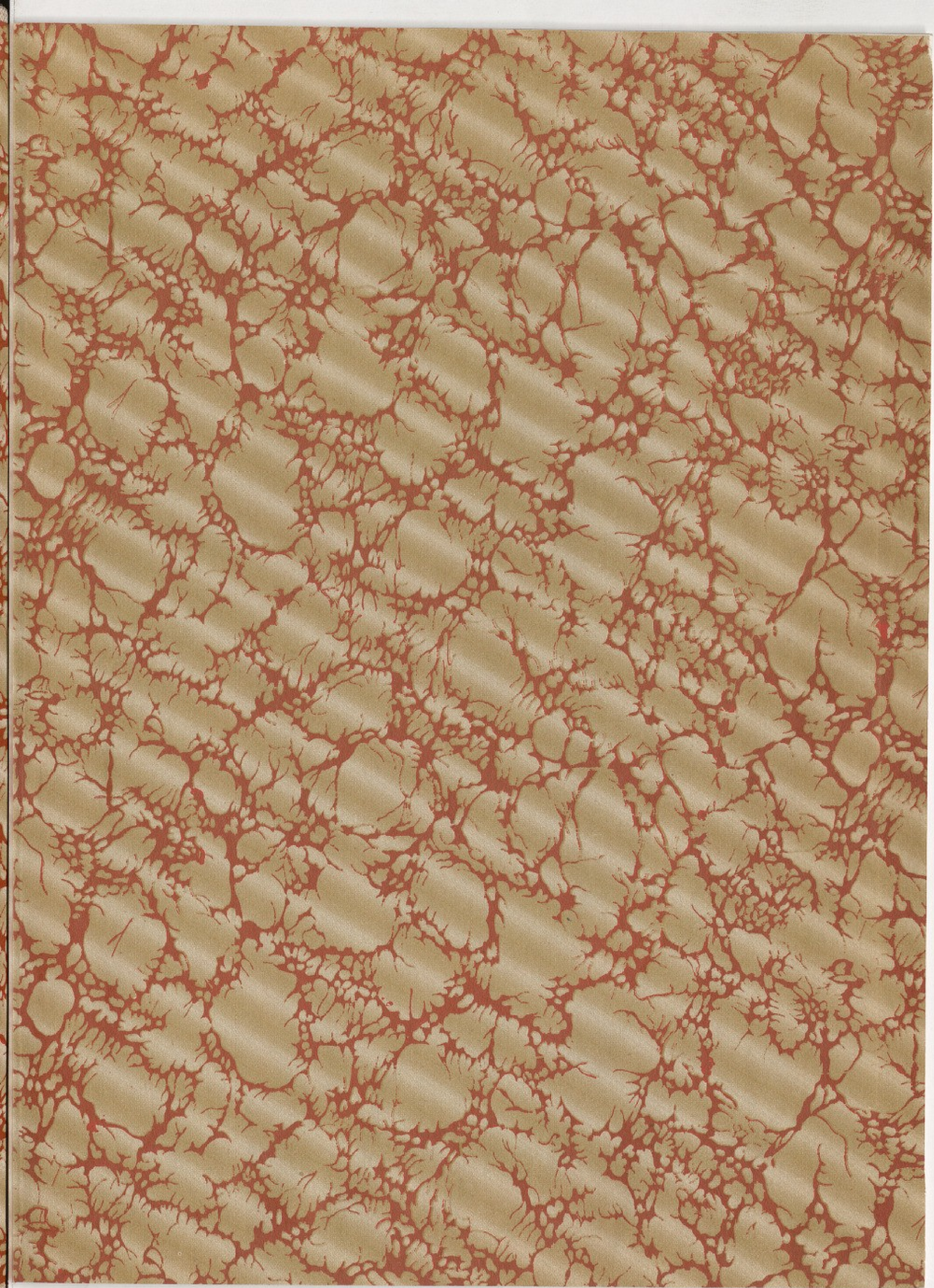
Grande méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn / par Arban







ROBERT 1985

GRANDE MÉTHODE COMPLETE

DE

CORNET A PISTONS

ET DE

SAXHORN

PAR

ARBAN

Professeur au Conservatoire impérial de Musique

Prix net : 20 francs

France et Étranger, Paris, LÉON ESCUDIER, Éditeur, 21, rue de Choiseul

ALLEMAGNE — SCHOTT, ÉDITEUR A MAYENCE

GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CORNET A PISTONS

ET DE

SAXHORN

COMPOSÉE POUR LE CONSERVATOIRE ET L'ARMÉE

PAR



ARBAN

Professeur au Conservatoire Impérial de Musique



FRANCE ET ÉTRANGER

PARIS, LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR

21, RUE DE CHOISEUL, 21

ALLEMAGNE — SCOTT, ÉDITEUR A MAYENCE

Rapport du Comité des Études musicales du Conservatoire, sur la Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn de M. ARBAN

Le Comité des études musicales a examiné la Méthode qui lui a été soumise par M. Arban.

Cet ouvrage, comportant des développements considérables, repose sur d'excellentes doctrines et n'omet aucun des enseignements propres à former un bon cornettiste.

C'est, en quelque sorte, le résumé des connaissances acquises par l'auteur, au moyen d'une longue pratique comme professeur et exécutant, et une consécration écrite des résultats exceptionnels dont a été marquée sa carrière de virtuose.

Les différents genres d'articulations, les divers coups de langue, les notes d'agrément, les *staccati* sont sérieusement abordés, ingénieusement analysés et heureusement résolus; les nombreuses leçons qu'y consacre l'auteur ont droit à une mention toute particulière.

Dans la riche série d'enseignements où sont traitées toutes les autres questions musicales, on remarque également une intelligence approfondie des difficultés et un tact parfait à en triompher. La dernière partie de l'ouvrage renferme une longue suite d'études aussi intéressantes par le fond que par la forme, et se termine par une collection de solos qui sont comme la mise en œuvre de ce qui a été enseigné précédemment; dans ces études et dans ces solos brillent les qualités éclatantes et solides à la fois dont l'auteur a si souvent fait preuve.

En conséquence, le Comité, rendant hommage au mérite et à l'utilité de la Méthode dont M. Arban est l'auteur, n'hésite pas à l'approuver, ainsi qu'à l'adopter pour l'enseignement au Conservatoire.

AUBER,
MEYERBEER, KASTNER, A. THOMAS, REBER, BAZIN,
BENOIST, DAUVERNÉ, VOGT, PRUMIER, ÉMILE PERRIN,
ÉDOUARD MONNAIS, Commissaire Impérial.
A. DE BEAUCHESNE, Secrétaire.

PARIS. — TYP. MORRIS ET COMP., 64, RUE AMELOT.

AVANT - PROPOS



Il peut paraître étrange ou superflu de venir prendre la défense du cornet à pistons, aujourd'hui que cet instrument a fait ses preuves dans l'orchestre et dans le solo; qu'il n'est pas moins indispensable au compositeur ni moins aimé du public que la flûte, la clarinette, et même le violon; aujourd'hui enfin qu'il a définitivement conquis le rang élevé que lui assignent la beauté de son timbre, la perfection de son mécanisme et l'immensité de ses ressources.

Mais il n'en a pas été toujours ainsi; le cornet a eu des commencements plus modestes, et il n'y a pas encore beaucoup d'années que les masses l'accueillaient avec une superbe indifférence, en même temps que le bataillon sacré de la routine contestait ses qualités, et s'efforçait d'en proscrire l'application ; phénomène qui, d'ailleurs, ne manque jamais de se produire, à l'origine de toute invention nouvelle, si excellente soit-elle, et dont l'apparition du saxhorn et du saxophone, instruments plus jeunes que le cornet, a fourni une éclatante et nouvelle preuve.

Les premiers musiciens qui jouèrent du cornet à pistons furent en général des cornistes et des trompettistes. Chacun y apporta le cachet de ses goûts, de ses facultés, de ses habitudes, et je n'ai pas besoin d'ajouter qu'une exécution née d'éléments incomplets autant qu'hétérogènes, laissa bien longtemps à désirer, et offrit pendant une période assez prolongée le triste spectacle des lacunes, des défaillances et des défauts les plus choquants.

Peu à peu les choses se modifièrent dans un sens favorable; l'on vit surgir des exécutants véritablement dignes du nom d'artistes. Cependant, quelque brillantes que fussent ces individualités, elles ne purent se soustraire au vice de leur origine, c'est-à-dire au manque absolu d'ensemble et de direction. Chez ceux-ci on admira une agilité extrême, ceux-là se firent applaudir par l'expression de leur jeu ; les uns furent cités pour leurs lèvres, les autres pour leur facilité à monter, d'autres enfin, pour l'éclat ou le volume de leur son; ce fut, si je puis parler ainsi, le règne des spécialités; mais on ne voit pas qu'un seul des cornettistes en vogue à cette époque, ait songé à réaliser ou se soit proposé d'acquérir la somme des qualités qui seules constituent les grands artistes.

C'est là le point sur lequel je voulais insister et particulièrement appeler l'attention. De nos jours, on a unanimement reconnu l'insuffisance des anciens virtuoses, comme aussi l'insuffisance de leur enseignement. Ce que l'on veut, c'est une exécution, c'est un enseignement méthodique; il ne suffit pas de bien chanter ou de bien faire la difficulté, il faut faire également bien l'un et l'autre; en un mot, il faut que le cornet à pistons, de même que la flûte, la clarinette, le violon et la voix, ait ce beau style et cette grande école dont quelques professeurs, et en particulier le Conservatoire, ont conservé le précieux dépôt et les saines traditions.

Tel est le but que je n'ai cessé de poursuivre dans ma carrière déjà longue ; et si de nombreux, d'éclatants succès, devant les juges les plus compétents comme devant les auditeurs les plus difficiles (1), me donnent le droit de croire que j'en ai approché d'assez près, je ne montrerai pas de présomption, en abordant avec confiance la mission délicate de transmettre à d'autres le fruit de l'étude la plus approfondie et de la pratique la plus assidue. Il y a déjà d'ailleurs bien longtemps que je professe, et ce livre n'est en quelque sorte que le résumé d'une expérience longuement acquise et chaque jour perfectionnée.

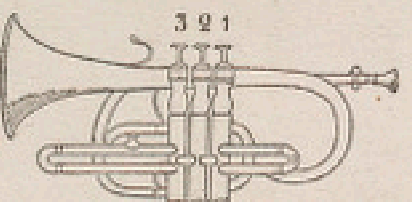
Mes explications seront aussi brèves et aussi claires que possible, car je veux instruire l'élève, et non pas l'effrayer. On ne lit pas toujours les longues pages de texte, et il y a tout profit à les remplacer par des exercices et des exemples. Voilà les richesses que j'ai cru ne jamais pouvoir trop accumuler, les sources auxquelles j'ai cru ne pouvoir jamais puiser d'une main trop large, comme on s'en apercevra, du reste, à l'importance de ce volume, car on y doit trouver, à mon sens, la solution de toutes les difficultés et de tous les problèmes.

Je me suis constamment appliqué à composer des études mélodiques, et généralement à rendre l'étude de l'instrument aussi agréable que possible ; en un mot, à conduire sans qu'il se décourage, l'élève jusqu'aux dernières limites de l'exécution, du sentiment et du style qui doivent caractériser la nouvelle école.

J. B. ARBAN.

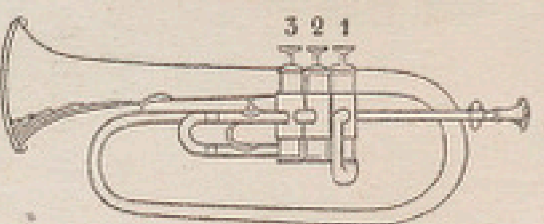
(1) Les résultats que j'ai obtenus en France, en Allemagne et en Angleterre, plaident victorieusement la cause du cornet à pistons et démontrent que celui-ci peut le disputer aux instruments les plus aimés. En 1848, je me fis entendre à une séance de la Société des Concerts du Conservatoire, où je jouai le fameux air de flûte composé par Bœhm sur un thème suisse, et dans lequel sont, comme on sait, entassées à plaisir les plus inextricables difficultés ; à partir de ce jour, je puis dire que le cornet à pistons prit place à côté des instruments classiques. C'est dans ce morceau que je fis entendre le coup de langue de flûte en stacatto binaire, ainsi que le stacatto ternaire, dont je suis le *premier* à avoir fait l'application au cornet à pistons.

CORNET A PISTONS.

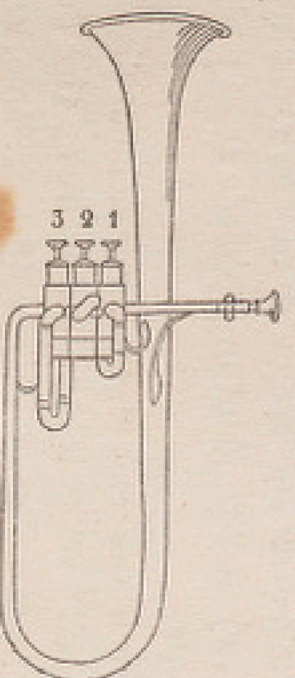


CORNET A PISTONS.
de cavalerie.

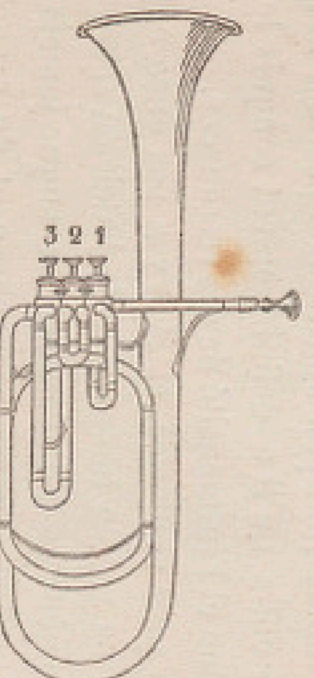
SAXHORN CONTRALTO SI ♭.



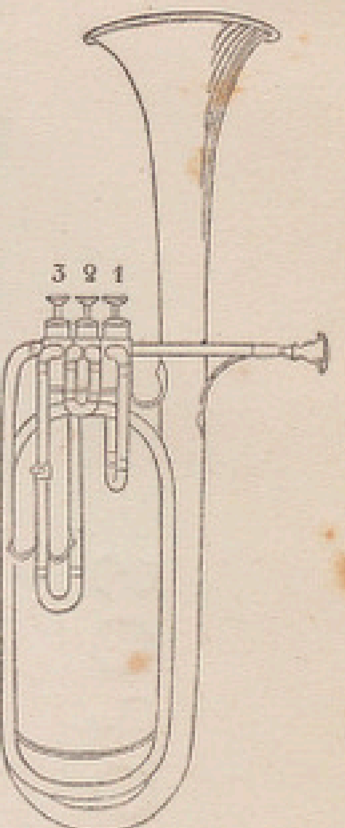
SAXHORN CONTRALTO SI♭.
de cavalerie.



SAXOTROMBA ALTO MI♭.



SAXOTROMBA BARYTON SI♭.



TABLATURE DES HARMONIQUES DU CORPS SONORE

POUR CHACUNE DES SEPT LONGUEURS OBTENUES SUR LES INSTRUMENTS A TROIS PISTONS DESCENDANTS.

a vide.

Le 2me piston baisse d'un ½ ton.

Le 1er piston baisse d'un ton.

Les 1er et 2me pistons baissent d'un ton et ½. ou le 3me seul.

Les 2me et 3me pistons baissent de 2 tons.

Les 1er et 3me pistons baissent de 2 tons et ½.

Les 1er 2me et 3me pistons baissent de 3 tons.

Gamme chromatique.

trop bas. trop bas. trop bas. trop bas. trop bas. trop bas. trop bas. trop bas. trop bas.

ÉTENDUE DU CORNET A PISTONS ET DU SAXHORN

Ainsi que l'indique la tablature, les instruments à trois pistons descendants ont une étendue chromatique de deux octaves 1/2, qui, pour le cornet aussi bien que pour le saxhorn, va du *fa* dièse au-dessous des lignes, jusqu'au contre *ut* au-dessus des lignes. Mais il n'est pas donné à tout le monde de parcourir avec facilité cette étendue toute entière.

Il faut donc, quand on écrit pour ces instruments, fût-ce même un solo, ne pas atteindre aux dernières limites de l'échelle indiquée sur la tablature. Généralement MM. les chefs de musique font monter les instruments dans des régions trop élevées. Il en résulte que l'artiste perd la belle qualité de son de l'instrument et qu'il finit par manquer les choses les plus simples, même quand il joue dans le médium. Pour obvier à cet inconvénient, il convient de travailler avec constance l'instrument dans toute son étendue et de s'appesantir plus particulièrement sur le chapitre consacré à l'étude des divers intervalles.

L'étendue la plus facile à parcourir commence à l'*ut* grave pour continuer jusqu'au *sol* au-dessus des lignes. On peut assez facilement monter jusqu'au *si* bémol, mais le *si* naturel et l'*ut* ne doivent s'employer que très-rarement.

Quant aux notes qui existent au-dessous de l'*ut*, c'est-à-dire [music notation] elles n'offrent pas de grandes difficultés, bien que certains artistes éprouvent parfois beaucoup de peine à les faire sortir avec plénitude ; ces notes sont cependant fort belles quand on les possède bien.

CORNET A PISTONS EN UT

Il est indispensable de jouer le cornet à pistons en *ut* et en *si* naturel aussi bien que le cornet en *si* bémol, car ils peuvent rendre de très-grands services dans les orchestres, surtout quand on est appelé à jouer des parties de trompettes. Comme instrument solo, le cornet en *ut* est des plus brillants et possède même un timbre plus distingué que celui en *si* bémol. Dans les théâtres consacrés aux représentations lyriques, on ne saurait s'en passer, à cause des transpositions qui y deviennent beaucoup plus faciles que sur le cornet à pistons en *si* bémol, et surtout en raison de la sûreté avec laquelle on peut atteindre les sons les plus aigus.

Si l'orchestre joue en *si* naturel ou en *mi* majeur, il convient de jouer avec le cornet en *si* naturel. Si l'orchestre joue en *ut* ou en *fa*, alors prenez le cornet en *ut*. Quant au cornet en *la*, il correspond assez mal aux tons que je viens d'indiquer pour l'orchestre, et son emploi ne ferait, en général, que créer des difficultés.

DEUXIÈME TABLATURE

Il existe un moyen d'obtenir le *fa* naturel au-dessous des lignes, et en même temps de faciliter l'exécution de certains passages impraticables avec les doigtés indiqués sur la première tablature. Il faut, pour cela, tirer d'un demi-ton la coulisse du troisième piston, de manière à réaliser une longueur de deux tons, au lieu d'un ton et demi qu'elle possède habituellement. On se servira alors du doigté suivant qui, d'ailleurs, est fort usité en Allemagne.

Il faut, pour que le *fa* naturel soit tout à fait juste, tirer en même temps un peu la coulisse d'accord, ainsi que je l'indiquerai dans le prochain chapitre.

Exemple de trilles impraticables avec le doigté ordinaire, et que l'on peut obtenir facilement en employant le doigté de la deuxième tablature :

Exemples de quelques traits dans lesquels on peut éviter les fourches en employant ce même doigté :

On ne doit recourir à ces procédés que dans des cas exceptionnels; je ne les donne ici que pour faire bien connaître toutes les ressources de l'instrument.

EMPLOI DE LA COULISSE D'ACCORD

Un cornet à pistons bien fabriqué doit être monté de manière à ce que le pouce de la main gauche puisse entrer dans l'anneau de la coulisse d'accord, afin de pouvoir l'ouvrir et la fermer à volonté sans le secours de la main droite. On peut ainsi s'accorder en jouant; personne n'ignore que lorsqu'on commence à jouer, l'instrument, étant froid, se trouve un peu trop bas. Ce n'est qu'après l'exécution de quelques mesures que l'instrument monte en s'échauffant, et cela dans des proportions extraordinaires.

La coulisse d'accord doit servir aussi à compenser les notes qui, par leur nature, sont trop hautes. Chaque piston étant accordé pour être employé séparément, quand on en additionne plusieurs, les coulisses deviennent forcément trop courtes, et la justesse se trouve altérée. En voici un exemple : Supposez que sur le cornet à pistons en *si* bémol vous mettiez un corps de rechange, et que ce soit le ton de *sol*, l'instrument se trouve alors baissé d'un ton et demi. Pour jouer juste avec ce nouveau ton, il faut nécessairement tirer beaucoup la coulisse de chaque piston.

Un effet analogue se produit toutes les fois que sur un instrument quelconque vous employez le troisième piston. Ainsi, lorsque sur un cornet en *si* bémol vous abaissez le troisième piston, vous le baissez d'un ton et demi; c'est exactement comme si vous aviez mis votre instrument en *sol*, puisque les coulisses de chaque piston produisent l'effet de tons ajoutés à l'instrument.

Il faudrait donc, dans ce cas, tirer les coulisses du premier et du deuxième piston, pour s'en servir collectivement avec

le troisième; mais comme cette opération est impraticable, il devient nécessaire d'y suppléer par l'artifice indiqué ci-dessous, c'est-à-dire de compenser le manque de longueur des tubes, en tirant la coulisse d'accord avec le pouce de la main gauche; sans cette précaution, toutes les notes ci-après seraient trop hautes.



Il n'est pas difficile de descendre ces notes au moyen des lèvres, mais c'est au prix de la qualité du son. Il vaut donc mieux, dans les mouvements lents, pour conserver au son tout son éclat, se servir de la coulisse d'accord comme compensateur.

POSITION DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

L'embouchure doit se poser au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre inférieure et un tiers sur la lèvre supérieure, c'est du moins la position que j'ai adoptée pour moi-même, et que je crois la meilleure.

Les cornistes posent généralement l'embouchure deux tiers sur la lèvre supérieure et un tiers sur la lèvre inférieure, ce qui est justement le contraire de ce que je viens d'indiquer pour le cornet; mais il ne faut pas oublier qu'il y a de grandes différences dans la conformation de l'instrument comme dans la manière de le tenir; et ce qui peut très-bien convenir au cor est d'un mauvais effet avec le cornet. Ainsi, que doit-on désirer dans la position du cornet à pistons? qu'il soit bien horizontal; eh bien, si on plaçait l'embouchure comme on a coutume de le faire pour le cor, l'instrument aurait une tendance à tomber, comme si on jouait de la clarinette.

Il y a des professeurs qui ont pour habitude de changer la position d'embouchure de tous les élèves qui s'adressent à eux. J'ai rarement vu ce système réussir; à ma connaissance, plusieurs artistes, possédant déjà un talent remarquable, ont essayé de ce que nous appelons au Conservatoire le système orthopédique, lequel consiste à redresser les embouchures mal placées. Je dois dire que ces mêmes artistes, après avoir perdu plusieurs années à travailler inutilement d'après ce système, furent obligés d'en revenir à placer leur embouchure dans la position primitive, car aucun n'avait obtenu de bons résultats, quelques-uns même ne pouvaient plus jouer du tout.

Je conclus de ceci que, lorsqu'un artiste a mal commencé, il doit seulement chercher à se perfectionner, mais non à changer son embouchure de place, surtout s'il est déjà d'une certaine force, attendu qu'il ne manque pas de virtuoses qui jouent parfaitement et qui ont même un très-beau son, tout en posant leur embouchure sur le côté et même dans les coins de la bouche. Tout ce que l'on peut faire, c'est de se mettre en garde contre ce défaut. En somme, et pour me résumer, il n'y a aucune règle absolue pour la pose de l'embouchure, car tout dépend de la conformation de la bouche et de la régularité des dents.

L'embouchure une fois posée, il ne faut plus la déranger ni pour monter, ni pour descendre; on doit obtenir ces résultats par la flexibilité des lèvres. Il serait impossible d'exécuter de certains passages, si on était obligé de changer l'embouchure de place pour prendre avec rapidité une note grave après une note élevée.

Pour faire sortir les notes hautes, il est nécessaire d'opérer une certaine pression sur les lèvres, de manière à leur donner une tension proportionnée au degré de la note qu'on veut obtenir; les lèvres étant ainsi tendues, les vibrations deviennent plus courtes, et par conséquent les sons plus élevés.

Pour descendre, il faut, au contraire, appuyer l'embouchure plus légèrement, afin de donner plus d'ouverture au passage de l'air; les vibrations étant alors plus lentes par l'effet du relâchement des muscles, on obtient des sons graves conformes au degré d'ouverture que l'on donne aux lèvres.

Il ne faut jamais ramener les lèvres en avant; il faut, au contraire, tirer les coins de la bouche : par ce moyen, on obient un son beaucoup plus ouvert. Lorsque les lèvres commencent à être fatiguées, il ne faut jamais forcer les sons;

jouez alors plus piano; car, en jouant fort, les lèvres se gonflent, et il devient impossible de faire sortir une note. On doit cesser de jouer quand les muscles commencent à se paralyser; il y aurait folie à continuer, attendu qu'il s'ensuivrait peut-être des courbatures de lèvres qui pourraient durer fort longtemps.

MANIÈRE D'ATTAQUER LE SON

Il ne faut pas perdre de vue que l'expression : coup de langue n'est qu'un mot de convention; la langue, en effet, ne donne pas de coup; car, au lieu de frapper, elle opère, au contraire, un mouvement en arrière; elle remplit seulement l'office d'une soupape.

Il faut se rendre bien compte de cet effet, avant de poser l'embouchure sur les lèvres. La langue doit être placée contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à ce que la bouche soit hermétiquement fermée. Au moment où la langue se retire, la colonne d'air, qui fait pression sur elle, se précipite violemment dans l'embouchure et produit le son.

La prononciation de la syllabe *tu* sert à déterminer l'attaque du son. Cette syllabe peut être prononcée avec plus ou moins de douceur, suivant le degré de force que vous voulez donner à votre attaque. Lorsque sur une note il y a un point allongé (tu tu tu tu tu) cela indique que le son doit être fort court; vous devez alors prononcer la syllabe *tu* avec beaucoup de sécheresse. Lorsque, au contraire il n'y a qu'un point (tu tu tu tu tu tu tu tu tu) vous devez prononcer cette syllabe avec plus de douceur, de manière que les sons, quoique détachés, se lient bien entre eux. Quand, sur une succession de notes, on met des points au-dessus desquels il y a un coulé (tu du du du du du du) vous devez invariablement poser la première note avec un *tu* très-doux, et lui substituer ensuite la syllabe *du*, par la raison que cette syllabe, tout en articulant chaque note, les lie parfaitement entre elles. (C'est ce que l'on nomme le coup de langue dans le son.)

Il n'y a que ces trois manières d'attaquer, c'est-à-dire de séparer les sons; plus tard, je ferai connaître les autres articulations. Pour le moment, il n'y a lieu de connaître et d'étudier que le coup de langue simple, car de ce point de départ dépend entièrement le succès d'une bonne exécution.

Comme je l'ai dit plus haut, la manière d'attaquer le son laisse voir immédiatement si vous avez un bon ou un mauvais style. La première partie de cette méthode est entièrement consacrée à ce genre d'études; je ne passerai aux coulés que quand l'élève saura parfaitement attaquer et poser le son.

MANIÈRE DE RESPIRER

L'embouchure une fois placée sur les lèvres, la bouche doit s'entr'ouvrir sur les côtés, et la langue se retirer pour laisser pénétrer l'air dans les poumons. Le ventre ne doit pas se gonfler, il doit, au contraire, remonter au fur et à mesure que la poitrine grossit par l'effet de l'aspiration.

La langue doit alors s'avancer contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à fermer hermétiquement la bouche, comme le ferait une soupape chargée de maintenir la colonne d'air dans les poumons.

Au moment où la langue se retire, l'air qui faisait pression sur elle se précipite dans l'instrument et détermine les vibrations qui produisent le son. Le ventre alors doit reprendre doucement sa position primitive, en suivant le décroissement que la poitrine opère par l'effet de la diminution de l'air dans les poumons.

La respiration doit être subordonnée à la longueur des traits que l'on veut exécuter ; plus un trait est long et plus il faut *aspirer* abondamment. Dans les phrases courtes, une respiration trop forte et trop souvent répétée produit une suffocation occasionnée par le poids de la colonne d'air qui pèse trop lourdement sur les poumons. Il faut donc de bonne heure apprendre à bien ménager sa respiration, afin d'arriver au bout d'une longue phrase, en donnant au son toute sa puissance et sa fermeté.

DU STYLE

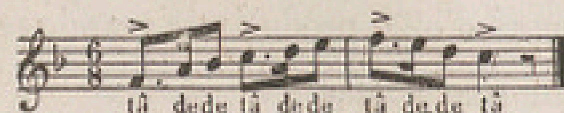
DÉFAUTS A ÉVITER

La première chose dont il y ait lieu de s'occuper, c'est de bien poser le son. C'est là le point de départ de toute bonne exécution, et un musicien dont l'émission est vicieuse ne sera jamais bon artiste.

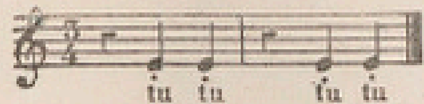
Dans le piano aussi bien que dans le forte, l'attaque du son doit être franche, nette, immédiate. Il faut, en attaquant, toujours articuler la syllabe *tu* et non point la syllabe *doua*, comme un très-grand nombre d'exécutants ont coutume de faire. Cette dernière articulation fait prendre le son en dessous et lui donne une émission pâteuse et désagréable.

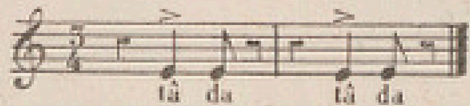
Après la pose du son, l'exécutant devra surtout s'attacher à posséder un bon style. Je ne veux point parler ici de cette qualité suprême qui est le point culminant de l'art et que possèdent si peu de virtuoses, même parmi les plus renommés et les plus habiles, mais simplement d'une qualité plus modeste dont l'absence arrêterait tout progrès, annihilerait tout résultat. Le naturel, la correction, l'exécution de la musique telle qu'elle est écrite, le phrasé dans le genre et le sentiment du morceau, voilà des mérites qui doivent assurément faire l'objet d'une aspiration constante de la part de l'élève, mais il ne doit espérer y atteindre qu'après s'être imposé rigoureusement la loi d'observer les valeurs. Le défaut contraire est si commun, surtout parmi les musiciens de régiment, que je crois devoir passer en revue les abus auxquels il peut donner lieu, en indiquant les moyens de s'en préserver.

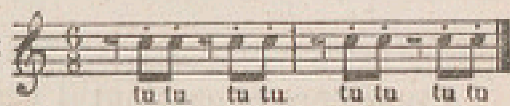
Ainsi, par exemple, dans une mesure à deux-quatre, composée de quatre croches que l'on doit exécuter avec la plus grande égalité en prononçant (tu tu tu tu tu) on trouve généralement le moyen d'allonger et d'écraser la quatrième croche en prononçant (ta ta ta tâ da) Si dans ce même rhythme un morceau commence par une croche en levant, on donne alors trop d'importance à cette première note, qui, par le fait, n'a pas plus de valeur que les autres. Il faut exécuter ainsi, en séparant chaque note : (tu tu tu tu tu tu) au lieu d'allonger la première, ainsi qu'il suit : (tâ da ta ta tâ da) Dans la mesure à six-huit, les mêmes errements existent. On allonge la sixième croche de chaque mesure, trop heureux encore quand on n'exécute pas ces six croches en sautillant.

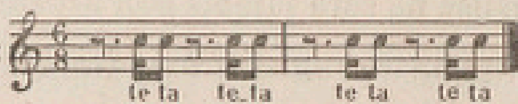
On doit exécuter ainsi : (tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu) au lieu de : (ta ta tâ da ta tâ da ta tâ da) d'autres artistes font encore comme s'il y avait des croches pointées suivies de doubles croches : 

Le lecteur peut voir, par ce qui précède, combien une mauvaise articulation peut influer sur l'exécution; il ne faut pas se dissimuler que la langue étant à peu près aux instruments de cuivre ce que l'archet est au violon, si vous articulez d'une manière inégale, vous transmettez aux notes émises dans l'instrument, les syllabes prononcées d'une façon inégale et boiteuse, et les fautes de rhythme qu'elles contiennent.

Dans les accompagnements, on a aussi, parfois, une manière détestable de faire les contre-temps. Ainsi, dans la mesure à trois-quatre, on doit exécuter chaque note avec la plus grande égalité, sans allonger ni raccourcir une des deux notes qui composent ce genre d'accompagnement. Exemple : 

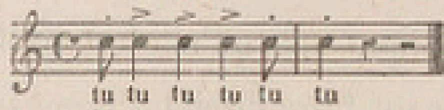
au lieu de faire, comme on en a l'habitude : 

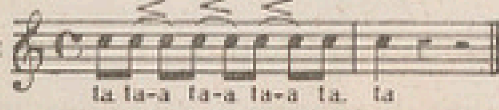
dans la mesure à six-huit, on a pareillement une mauvaise manière d'exécuter les contre-temps, laquelle consiste à faire entendre la première note du contre-temps, comme si c'était une double croche, au lieu de donner la même valeur aux deux notes qui le composent. On doit exécuter ainsi: 

et non comme l'indique l'exemple suivant : 

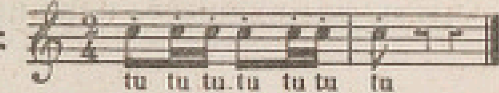
Dans l'exécution des syncopes, il existe aussi généralement un défaut capital, surtout dans les régiments, qui consiste à faire sentir la deuxième partie de la note syncopée.

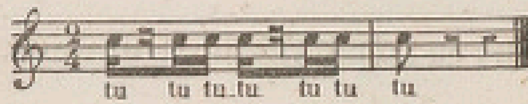
Une syncope doit être traduite, mais il ne faut pas faire entendre sa terminaison davantage que si, au lieu d'être une syncope, c'était une note frappée sur le temps fort.

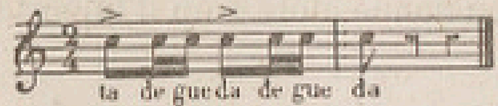
Il faut l'exécuter en prononçant ainsi: 

et non pas en prononçant: 

Il n'y a pas de raison pour que le milieu d'une syncope soit entendu avec plus de force que l'attaque de cette même note. L'essentiel consiste à faire entendre distinctement son point de départ, et à soutenir cette même note pendant toute sa valeur, sans l'enfler vers le milieu.

Il faut exécuter l'exemple suivant avec une égalité mécanique, en prononçant sans presser : 

Observez bien, en outre, que la première croche doit être séparée des deux doubles croches, comme s'il y avait entre elles un quart de soupir. Exemple : 

et non pas comme on en a l'habitude, en traînant sur la première note, et en produisant un mauvais coup de langue, ainsi qu'il suit : 

Plus tard, vous apprendrez la manière d'exécuter les mêmes traits en coup de langue, mais il faut préalablement exercer la langue à prononcer avec beaucoup de légèreté toute espèce de rhythme, sans avoir recours à ce genre d'articulation.

En dehors des défauts de rhythme qui viennent d'être signalés, il existe beaucoup d'autres défauts; presque tous peuvent se rapporter à une ambition mal dirigée, à un goût douteux, à une fâcheuse tendance aux exagérations. Bien des artistes se figurent qu'ils font preuve de sentiment quand ils ont enflé des sons par saccade, et qu'ils ont abusé d'un tremblement produit au moyen du cou, et qui laisse entendre un certain *ou ou ou* des plus désagréables.

L'oscillation du son s'obtient sur le cornet, de la même manière que sur le violon, par un léger mouvement de la main droite; ce genre d'effet produit une grande sensibilité, mais il faut se garder d'en faire abus, car son emploi trop fréquent deviendrait un grave défaut.

Même observation en ce qui concerne le *portamento* précédé d'une petite note; il y a des artistes qui ne peuvent pas faire quatre notes sans y introduire un ou deux *portamento*; c'est là une manière déplorable qu'il convient de signaler, ainsi que l'abus du gruppetto.

En terminant le paragraphe où j'ai passé en revue les défauts les plus saillants et les plus fréquents qu'engendre un mauvais style (en indiquant la manière d'y remédier), je prends l'engagement de revenir avec insistance sur ce sujet chaque fois que s'en présentera l'occasion. Les mauvaises habitudes sont généralement trop enracinées chez les musiciens qui jouent des instruments de cuivre, pour céder à un seul avertissement, et on ne saurait leur faire une assez rude guerre.

EXPLICATION SUR LES PREMIÈRES ÉTUDES

N° 1. Attaquez le son en prononçant la syllabe *tu*, et soutenez-le bien en lui donnant tout l'éclat et toute la force possibles.

On ne doit, en aucune circonstance, gonfler les joues; les lèvres ne doivent faire aucun bruit dans l'embouchure, ainsi que beaucoup de personnes se le figurent. Le son se forme de lui-même; on doit seulement le bien attaquer, en tendant les lèvres, afin qu'il soit à sa hauteur, et non pas au-dessous de son diapason, car, alors, il en résulterait un son désagréable et faux.

Les numéros 7 et 8 indiquent toutes les notes qui se font en employant les mêmes pistons. Les numéros 9 et 10, en passant dans tous les tons, sont destinés à compléter l'ensemble des doigtés, de manière à ne plus être obligé de marquer les numéros des pistons sous chaque note. Il faut donc jouer les deux premières leçons pendant assez longtemps, pour être bien au courant du doigté de l'instrument.

Je n'indiquerai désormais que les doigtés qui donnent quelques facilités. Dans toutes les leçons, jusqu'au n° 50, il faut constamment attaquer chaque son et donner à chaque note leurs valeurs véritables; toutes les premières études sont composées dans ce but.

DES SYNCOPES

(Page n° 23)

La syncope est une note qui, au lieu d'être placée sur le temps fort, se place sur le temps faible. On doit la soutenir pendant toute la durée de sa valeur, en faisant bien sentir son point de départ; mais il ne faut, en aucun cas, faire entendre par saccade la deuxième partie de sa valeur.

On doit exécuter ainsi : tu tu tu tu tu tu et non pas ainsi : ta ta-a ta-a ta-a ta ta

ÉTUDES EN CROCHES POINTÉES SUIVIES DE DOUBLES CROCHES

(Page n° 26)

Dans ces études, la croche pointée doit être soutenue pendant toute sa valeur; il faut se garder de remplacer le point par un silence.

On doit exécuter ainsi : tu tu tu tu tu et non pas comme s'il y avait : tu tu tu tu tu

ÉTUDES COMPOSÉES DE CROCHES SUIVIES DE DOUBLES CROCHES

(Page n° 28)

Pour donner plus de légèreté à ces études, il faut que la première croche soit attaquée avec plus de sécheresse que ne l'indique sa valeur ; on doit l'exécuter comme une double croche, en observant un silence entre elle et les deux doubles croches qui la suivent.

On écrit ainsi : tu tututu tutu tu tututu et l'on doit exécuter ainsi : tu tututu tutu tu tututu

Il en est de même quand une croche, au lieu de précéder, suit les doubles croches.

On écrit ainsi : tu tu tu tu tu tu tu tu tu et l'on doit exécuter ainsi : tu tutututu tu tu tu

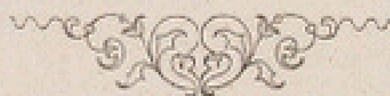
On écrit ainsi :

et l'on doit exécuter ainsi :

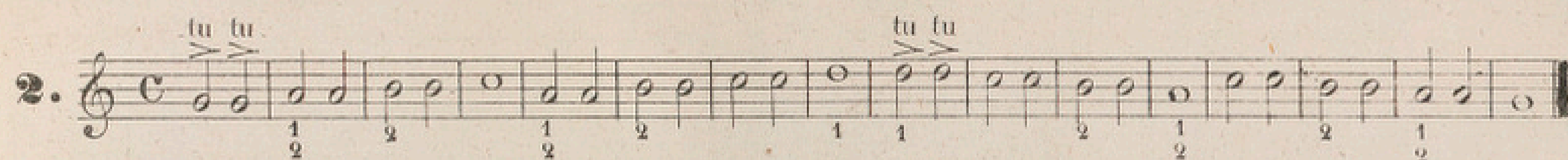
ÉTUDES SUR LA MESURE A $\frac{6}{8}$

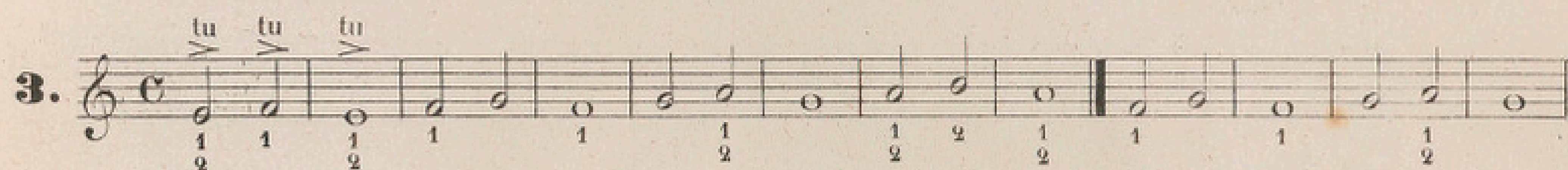
(Page n° 32)

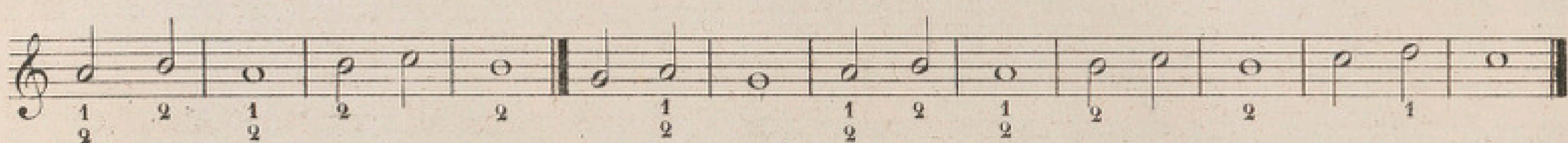
Dans la mesure à $\frac{6}{8}$, on doit exécuter les croches en les séparant bien et en leur donnant une valeur égale. Il ne faut, en conséquence, jamais traîner sur la troisième croche de chaque temps. Les croches pointées, ainsi que les croches suivies de doubles croches, s'exécutent dans ce rhythme, en observant les mêmes règles que dans le $\frac{2}{4}$.

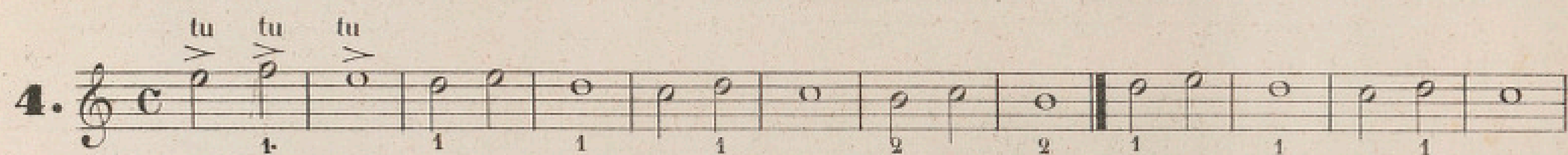


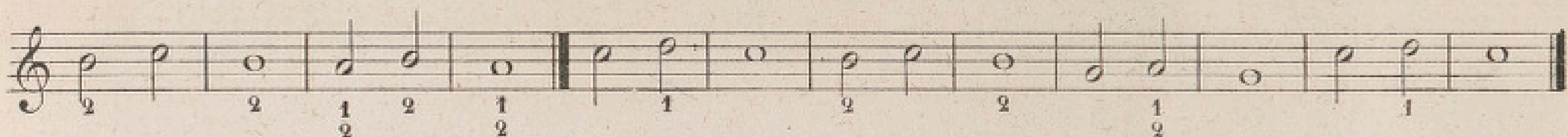

N°1.
tu tu

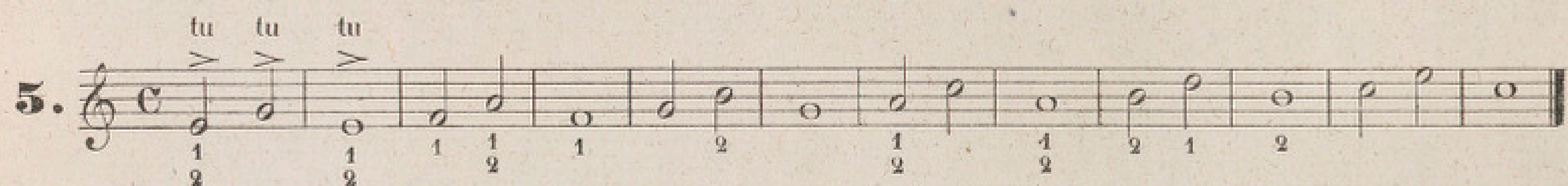

2.
tu tu
tu tu

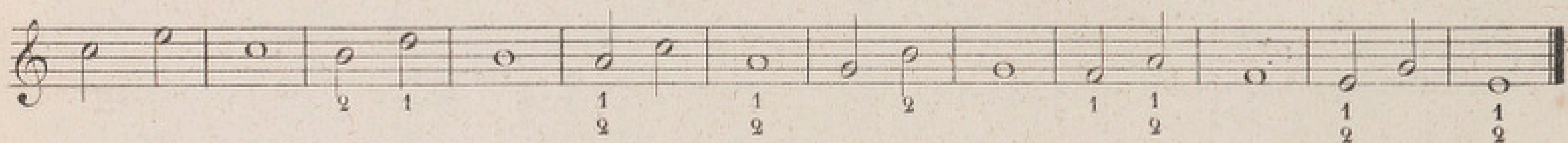

3.
tu tu tu

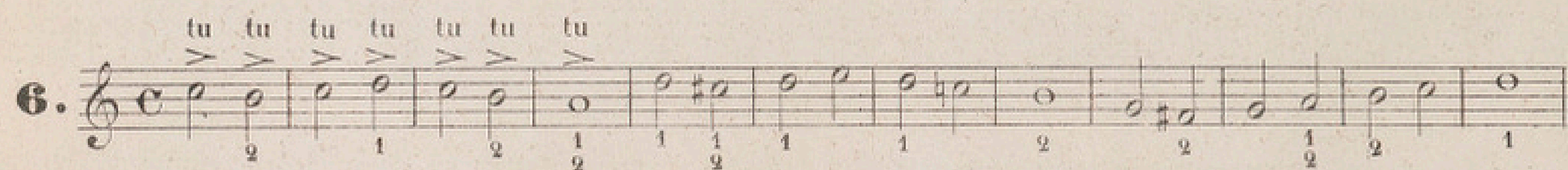


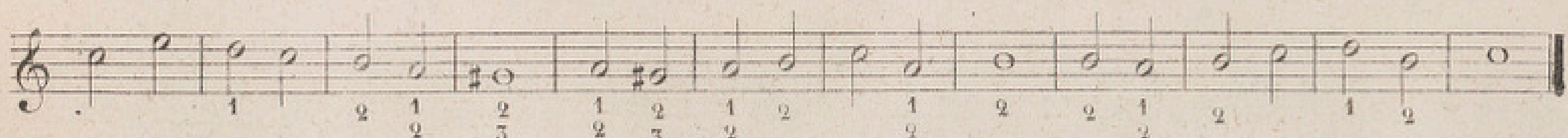

4.
tu tu tu




5.
tu tu tu




6.
tu tu tu tu tu tu tu



7. tu tu

tu tu

tu tu

tu tu

8. tu tu tu tu

tu tu tu tu

tu tu tu

tu tu tu tu

ou 3

9.

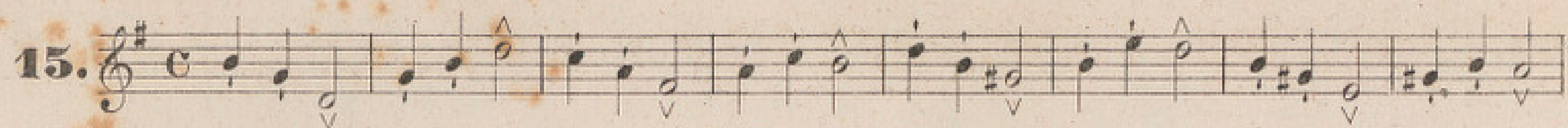
10.

11.

12.

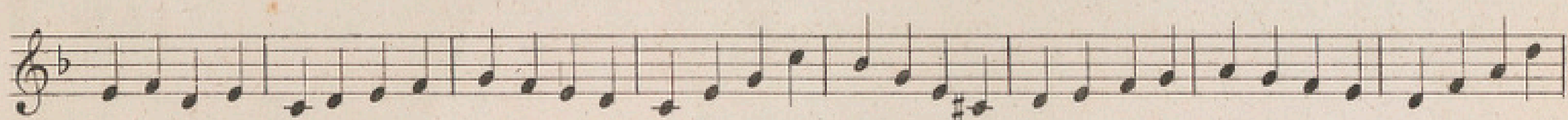
13.

14.

15. 

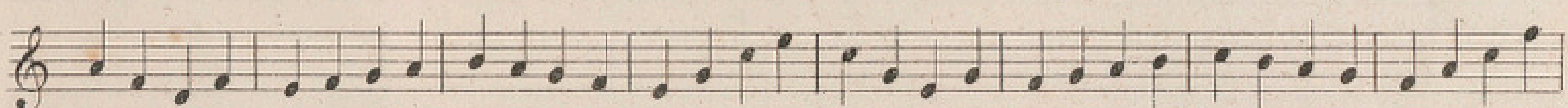


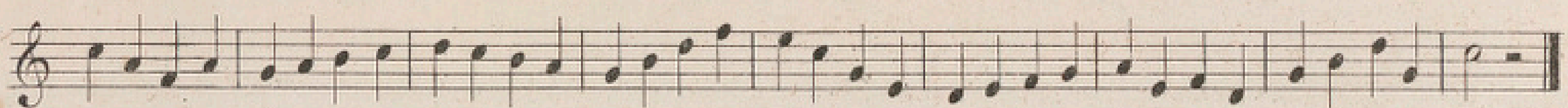
16. 

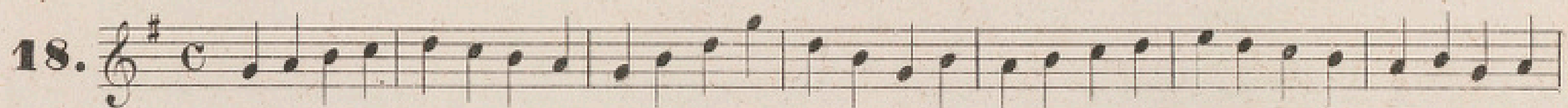


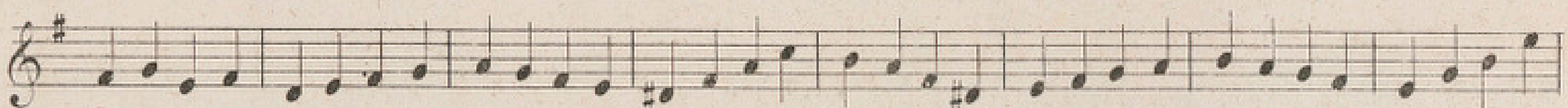


17. 

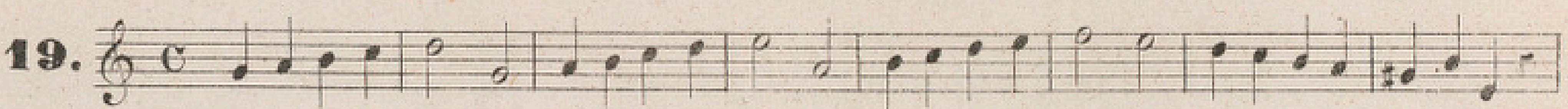




18. 





19. 





20

21

3

22

23

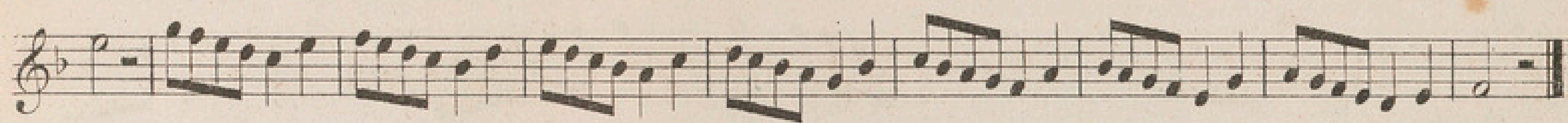
24.

25.

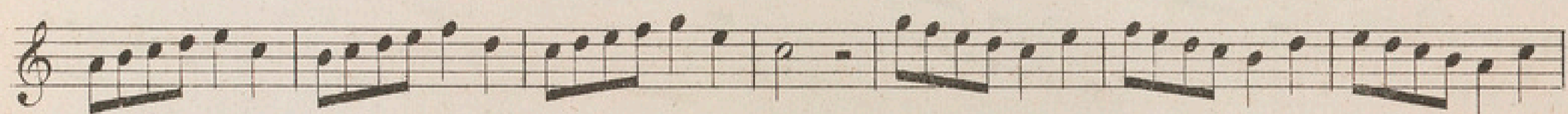
26.

27.

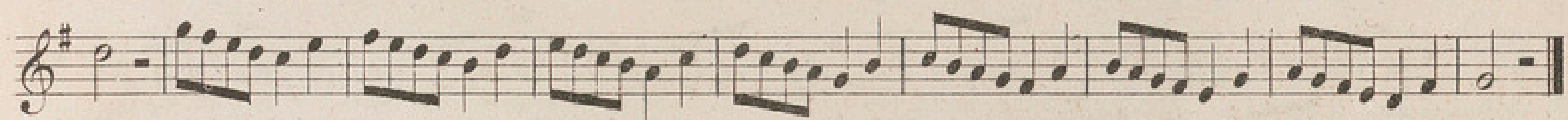
28.



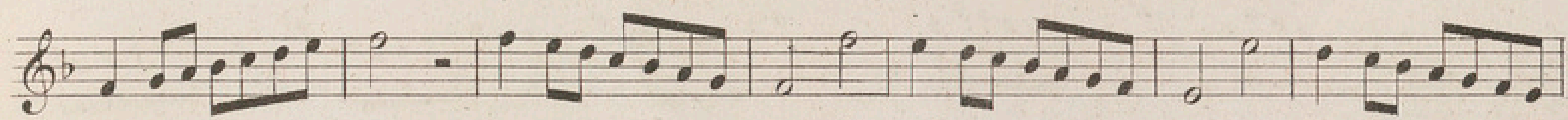
29.

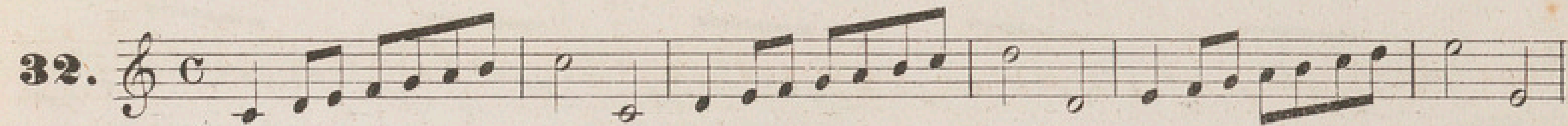
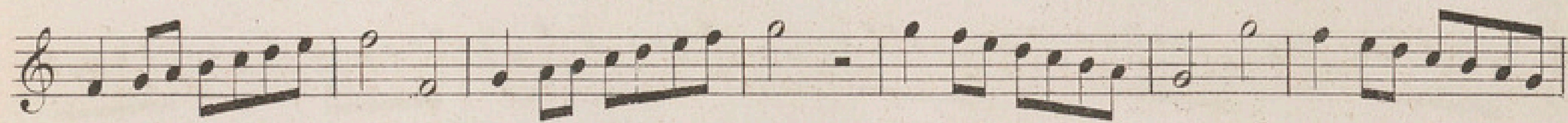
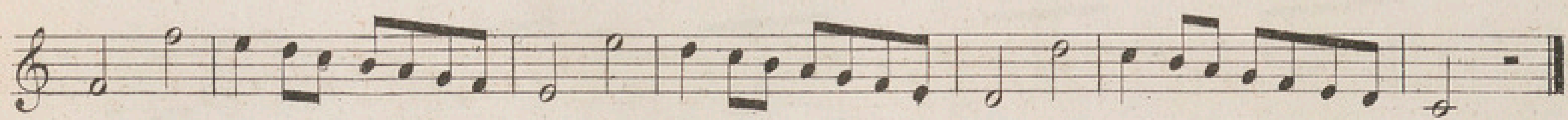



30.

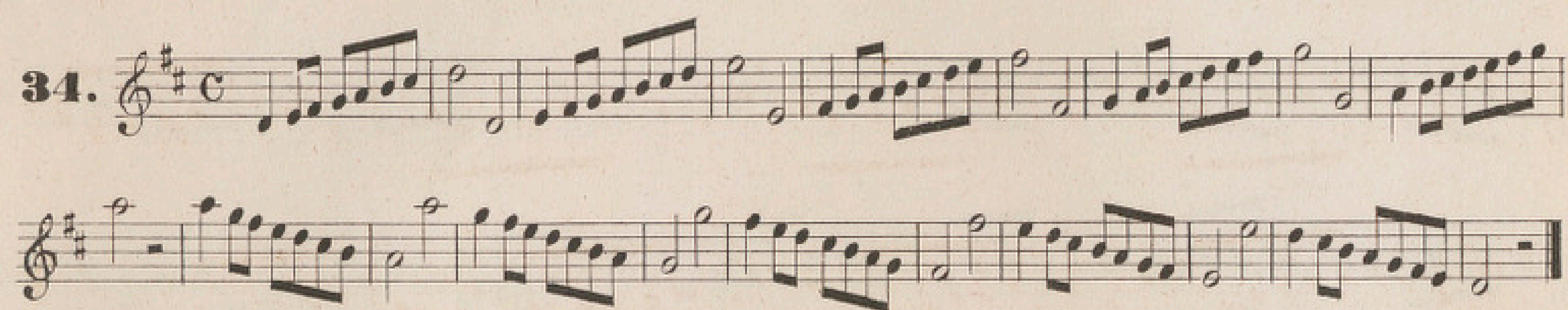


31.




32.





33.

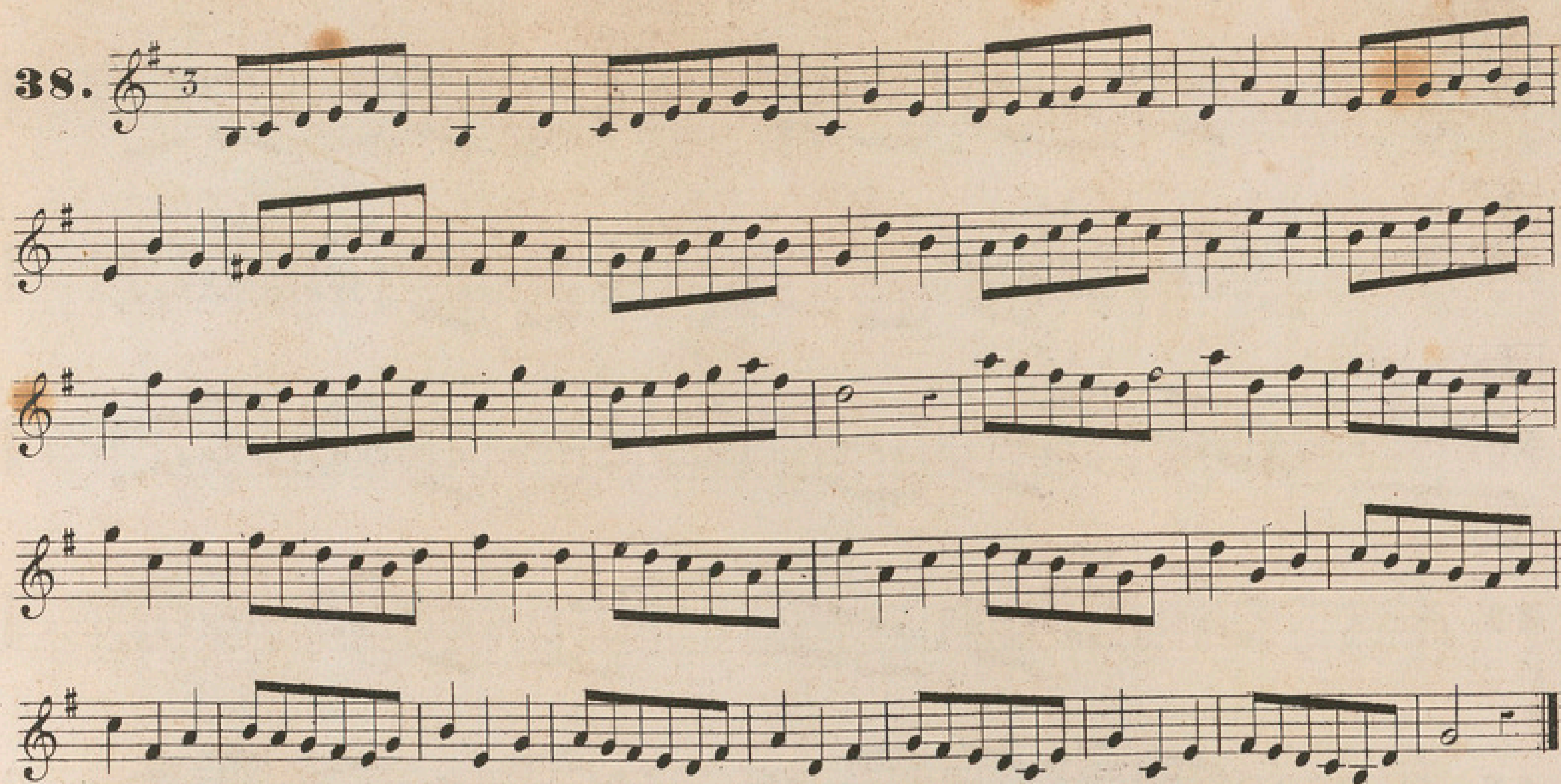

34.


35.


36.


37.

38.



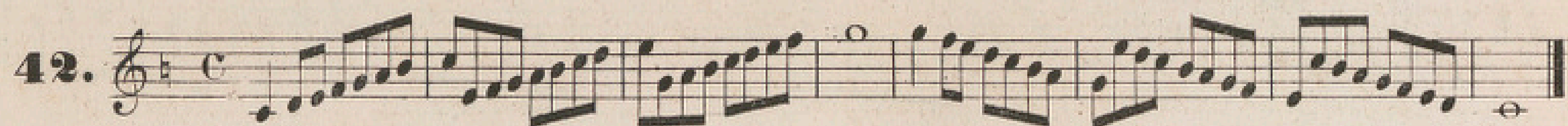
39.

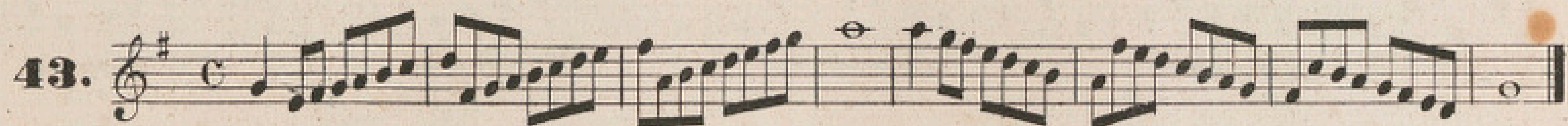


40.



41. 

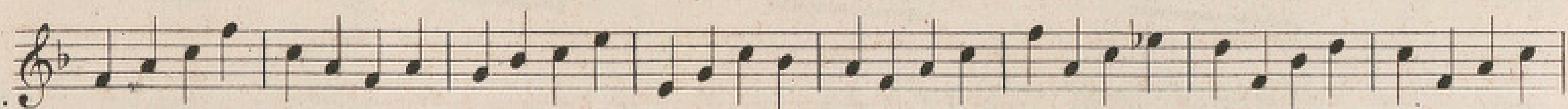
42. 

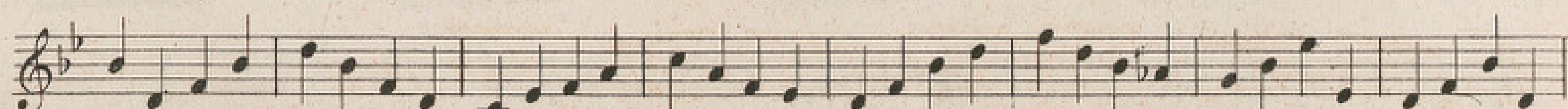
43. 

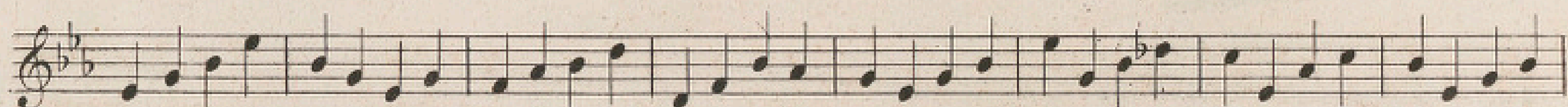
44. 

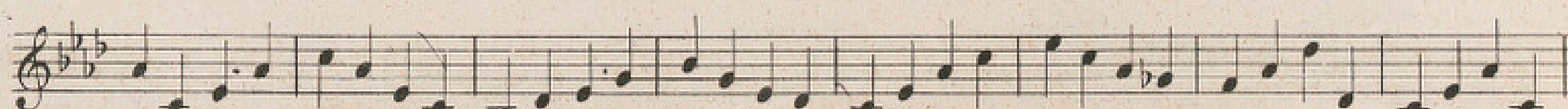
45. 

46. 

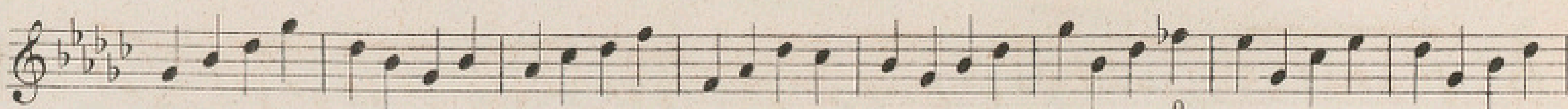


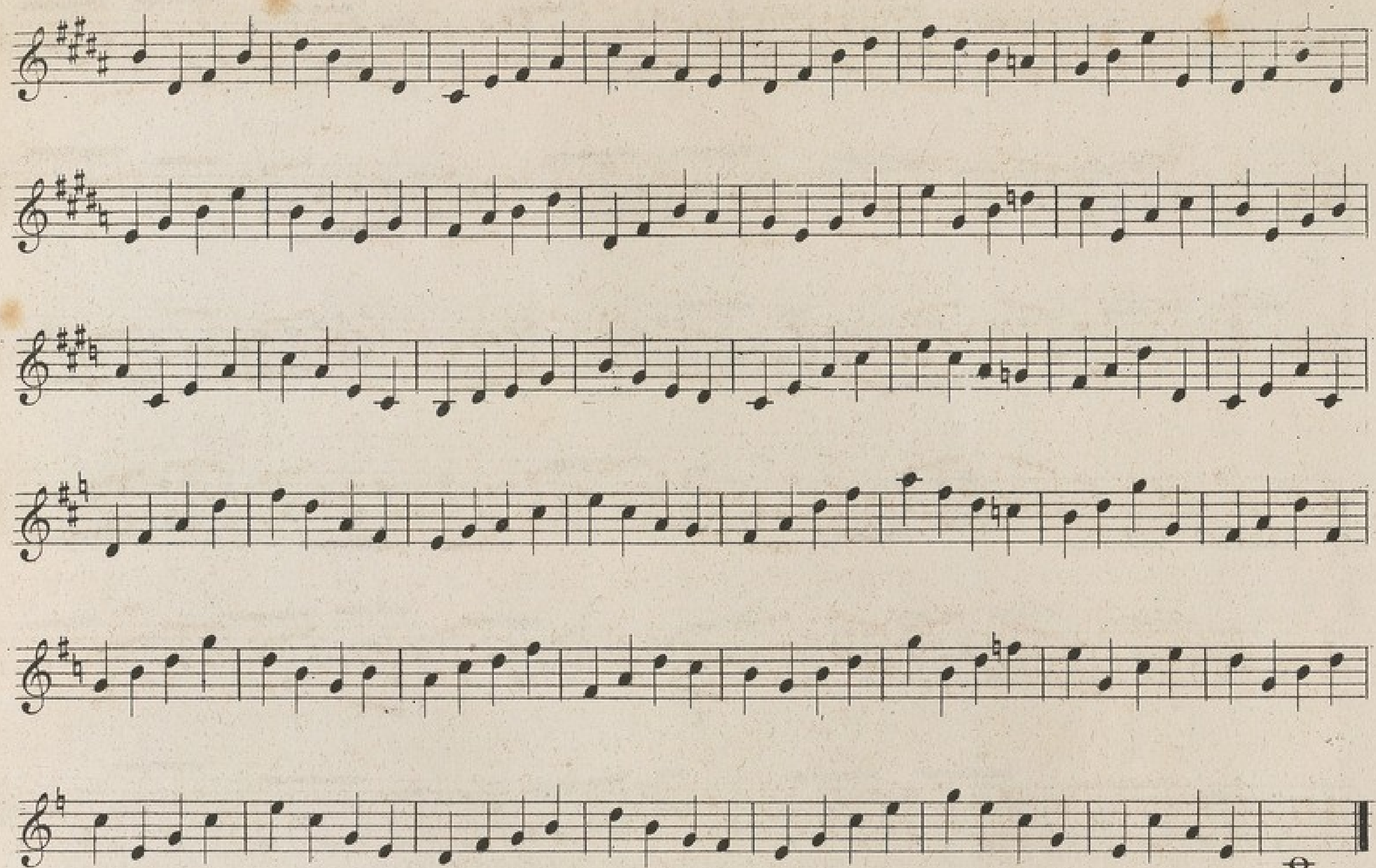




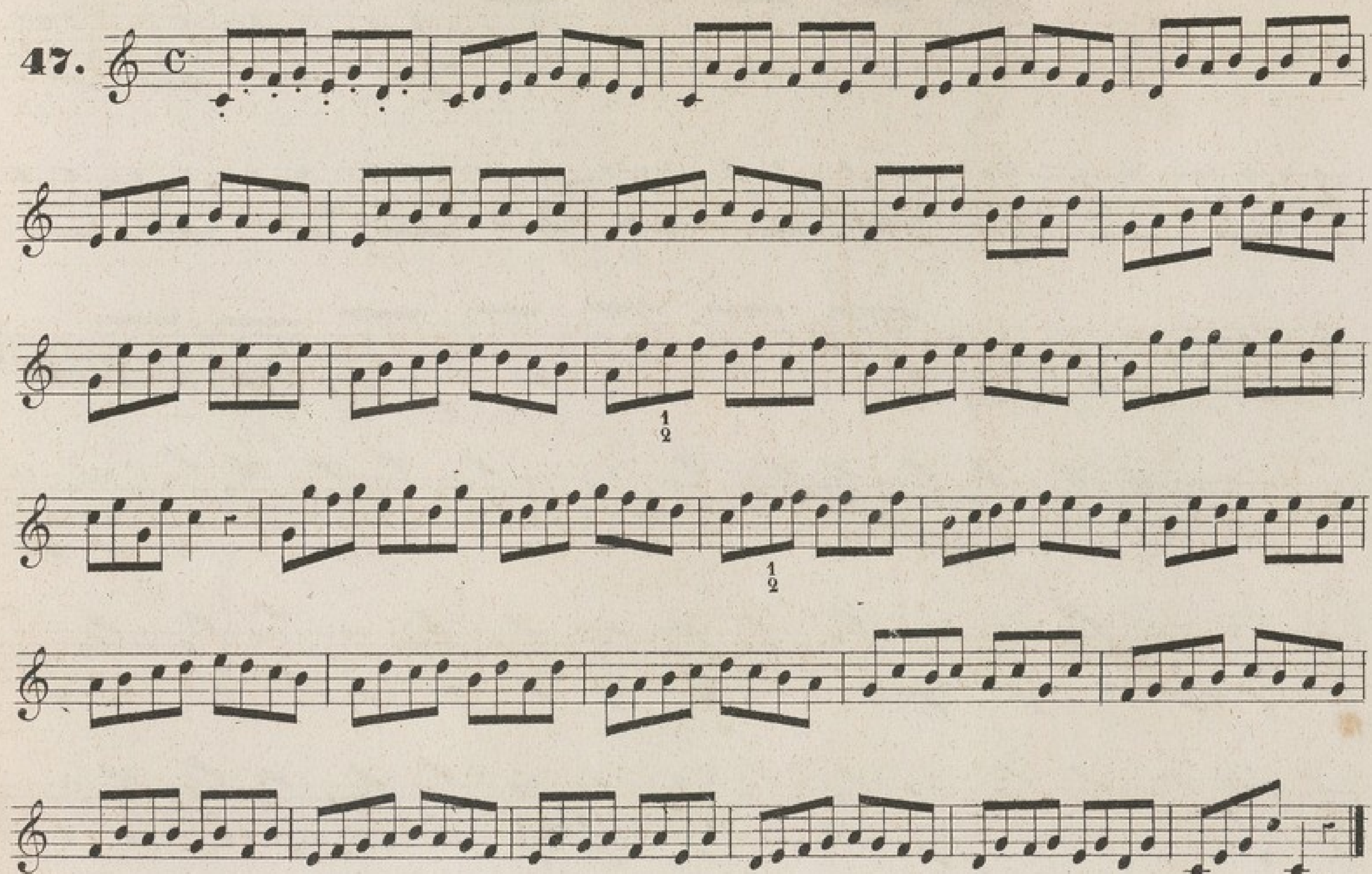








47.



48.

49.

50.

D.C.

SYNCOPES.

N° 1.

tu tu tu tu tu

2.

tu tu tu tu tu tu

3.

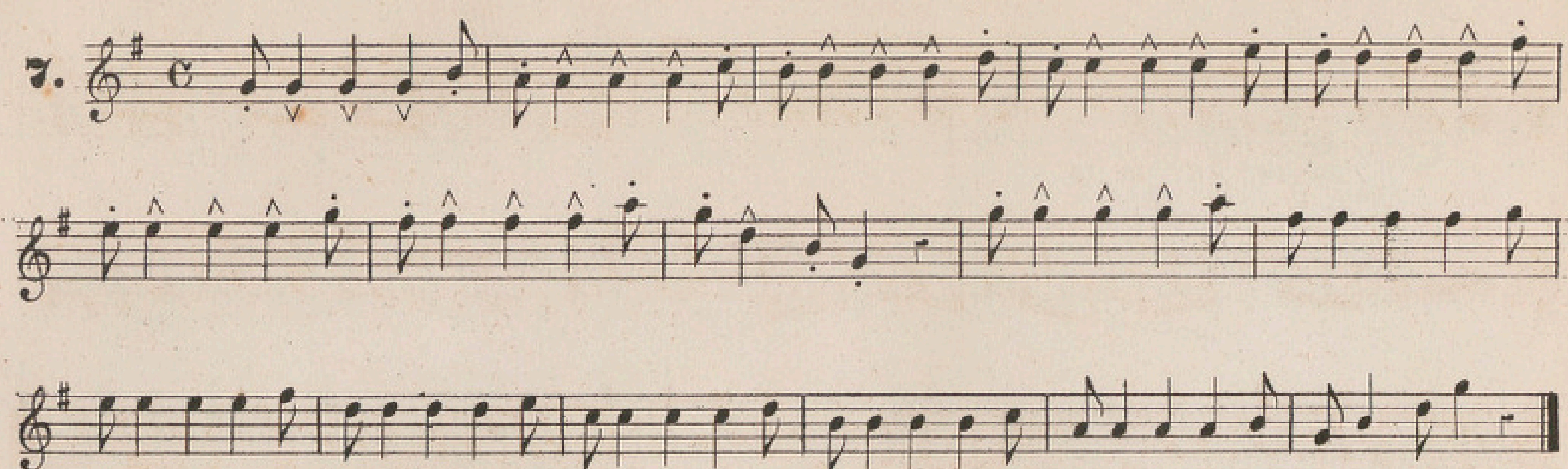
tu tu tu tu tu tu tu

4.

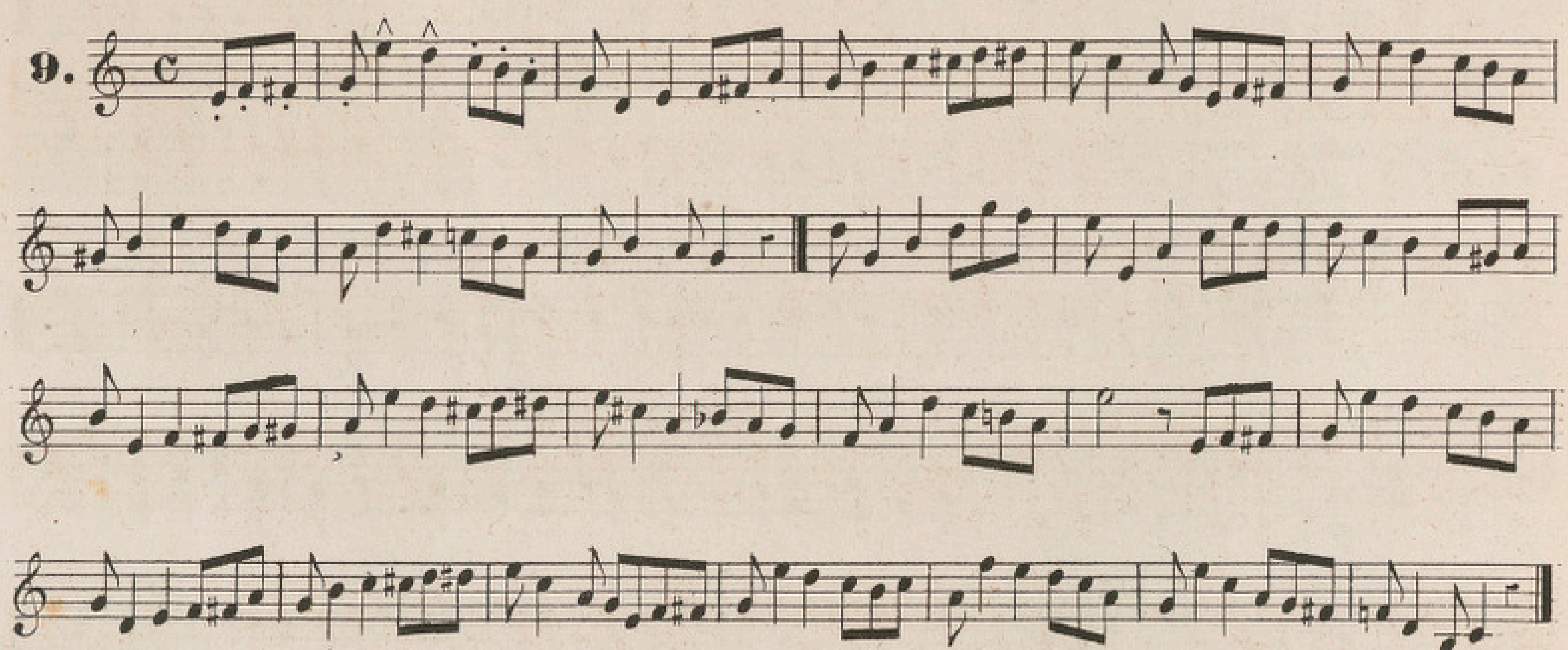
tu tu tu tu tu

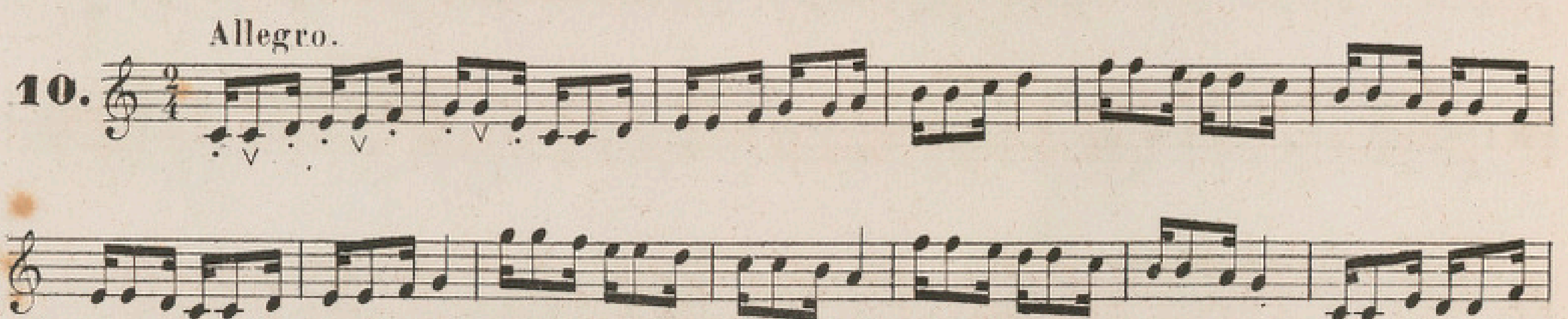
5.

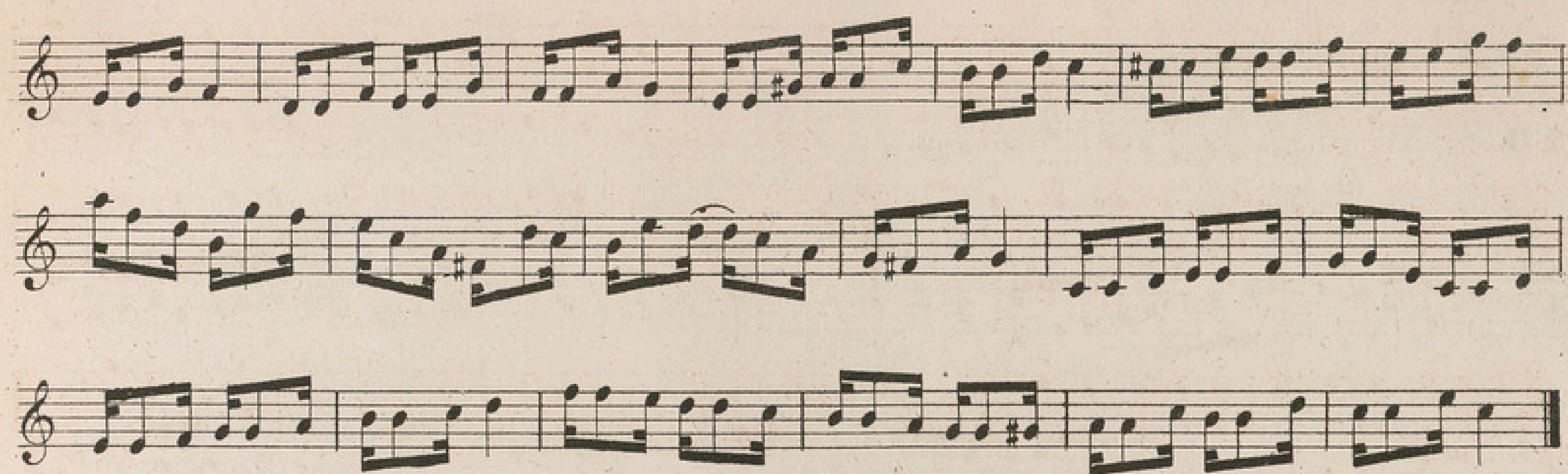
6.


7.


8.


9.


Allegro.
10.

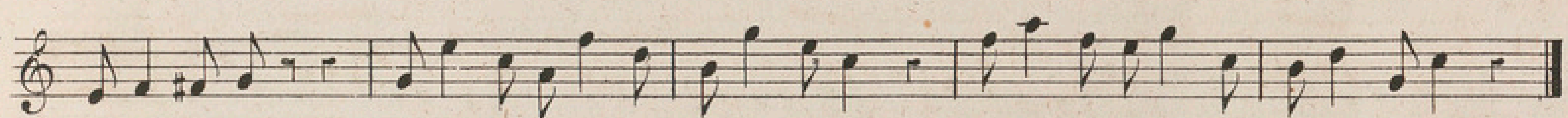


11.









12.











Etudes pour exercer la langue sur les valeurs de croches pointées suivies de doubles croches.

Tempo di marcia.

13.

tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Allegro moderato.

14.

tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Allegro.

15.



Allegro

16.

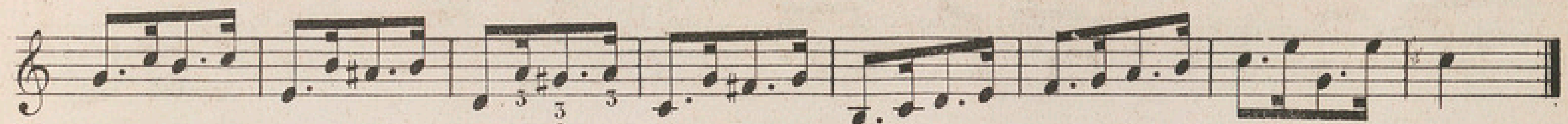






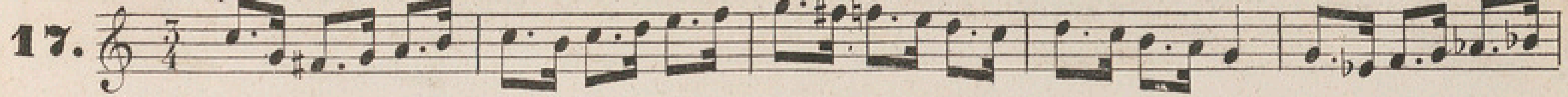






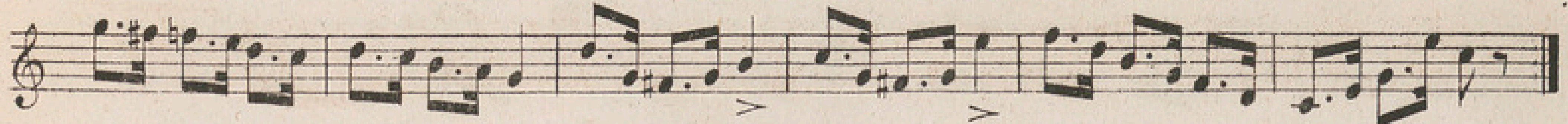
Tempo di mazurka.

17.









Allegro moderato.

18.

Moderato.

19.

tu tutu tu tu tu

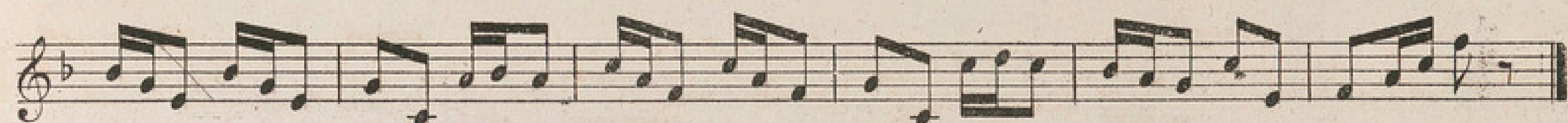
20.

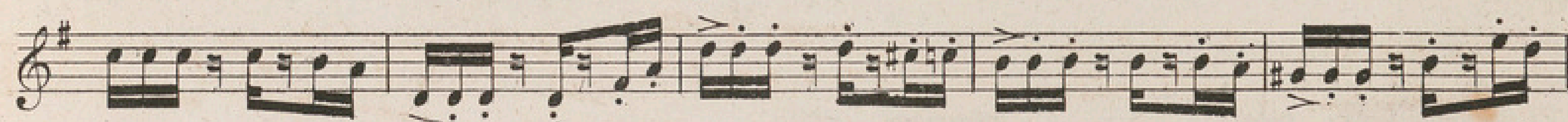
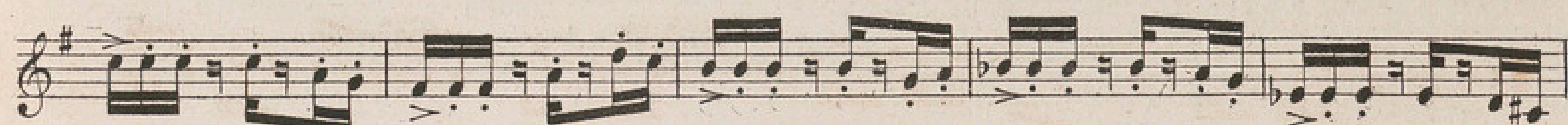
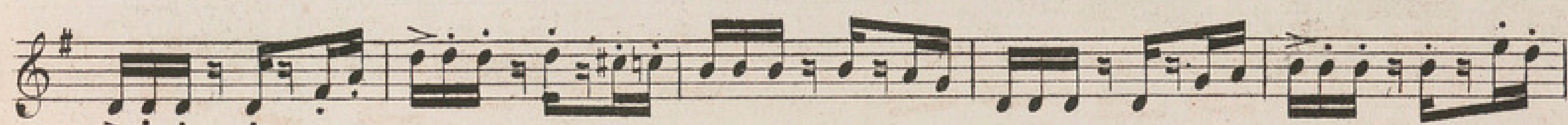
tu tututu tutu tu


21.




22.

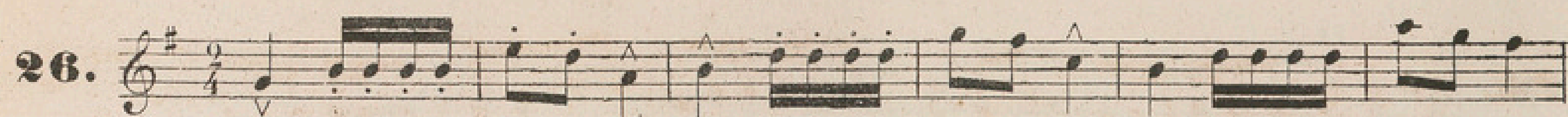
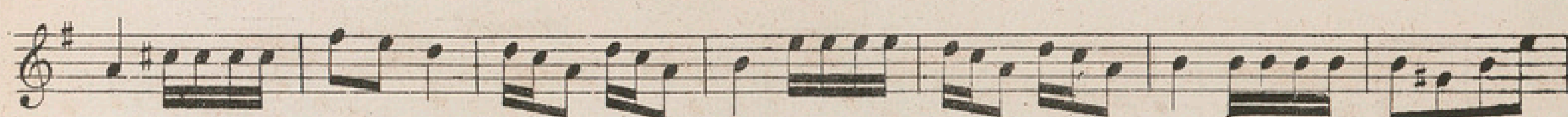
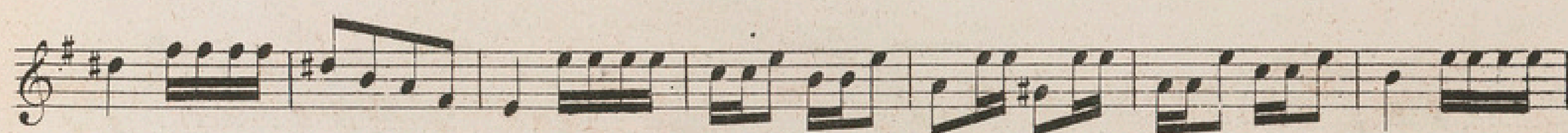
23.
tu tu tu tu tu tu tu tu
tu tu tu





24.

tu tu tutu tu tu tu tu tu

25.

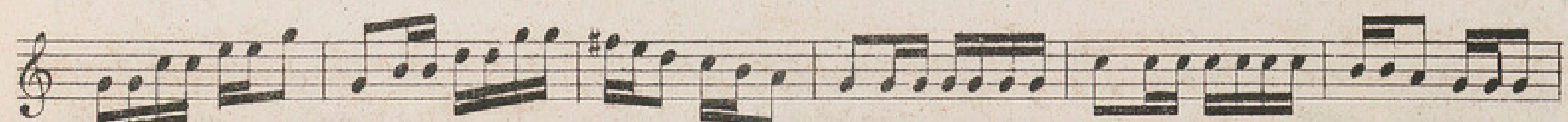
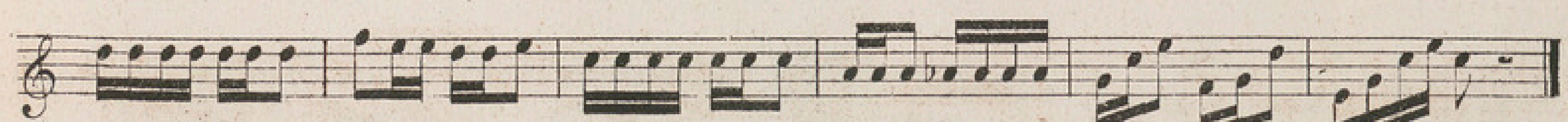
tu tu tu tu tu tu

26.







27.



Allegro.

28.

tu tu tu tu tu tu tu tu

Allegro.

29.

Allegretto.

30.

p

f

p

rall.

1º tempo.

f

p

f

Allegretto.

31.

Allegretto.

32.

tu tu tu tu tu tu tu

Allegretto.

33.

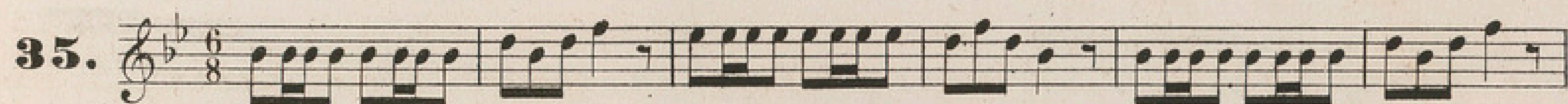
tu tu tu tu tu tu tu tu

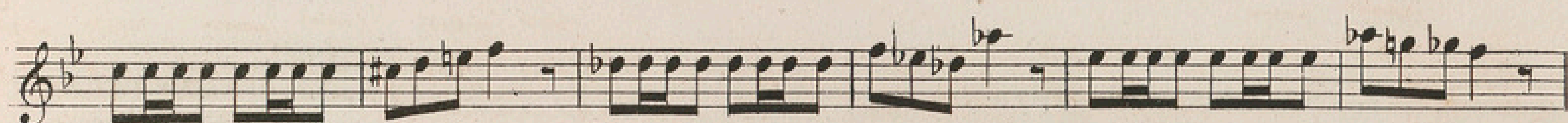
34.





35.





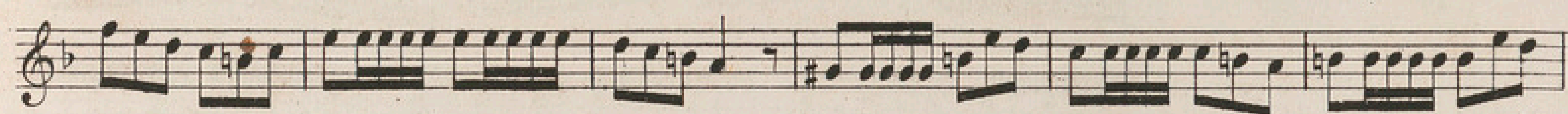


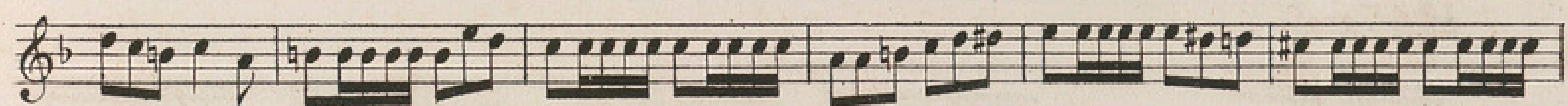


Allegretto.

36.















37.

38.

ÉTUDES SUR LE COULÉ

Cette partie de la méthode est sans contredit une des plus importantes; aussi lui ai-je donné un grand développement, surtout dans les exercices qui se font spécialement par le mouvement des lèvres, c'est-à-dire sans avoir recours à l'addition ou à la substitution d'un piston. On devra suivre exactement les doigtés indiqués, quoique étant inusités. C'est à dessein, en effet, que j'ai eu recours à ces doigtés, non plus pour en conseiller l'usage dans l'exécution habituelle, mais afin de donner à ce genre d'exercice une difficulté qui doit absolument être surmontée, autrement dit, en obligeant les lèvres à se mouvoir, sans avoir recours à l'emploi des pistons.

Ce travail est, du reste, analogue à celui auquel se livrent les chanteurs quand ils étudient le mouvement de la glotte pour arriver à faire le trille.

L'intervalle le plus facile à couler est l'intervalle de seconde mineure; l'intervalle de seconde majeure est un peu plus difficile, car il faut déjà faire un certain mouvement des lèvres pour l'obtenir.

L'intervalle de tierce est le plus difficile, car il se trouve souvent sur des degrés où il devient impossible d'avoir recours aux pistons pour aider à porter le son de la note basse sur la note haute.

Je conseille donc de travailler assidûment ce genre d'exercice; il devient la source d'une exécution facile et brillante ; on obtient par lui une grande souplesse de lèvres, surtout quand on peut arriver jusqu'à l'exécution du trille.

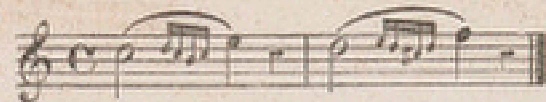
Le trille, au moyen des lèvres, n'est bon que pour les intervalles où les harmoniques sont à distance de seconde, comme dans l'exercice n° 23, et surtout en suivant les doigtés indiqués, autrement on ferait des trilles de tierces qui seraient aussi désagréables que mauvais.

Je ne donne donc ces exercices que comme études, et je n'engage aucunement les élèves à s'en servir dans la pratique, ainsi que le font certains cornistes qui veulent appliquer au cornet à pistons un système qui n'a aucune raison d'être, puisque c'est un instrument des plus parfaits et des plus complets qui répudie plutôt qu'il n'exige des procédés factices dont l'effet paraîtra toujours détestable aux gens de goût.

Je dois signaler encore à ce propos un vice intolérable que semblent affectionner les adeptes de cette école, par le mouvement des lèvres. Je veux parler de la manière dont ils font le *gruppetto*.

Pour exécuter cet ornement sur le cornet à pistons, il suffit de remuer régulièrement les doigts, et chaque note sort avec une justesse et une pureté irréprochables.

De quel droit alors certains artistes remplacent-ils par une tierce supérieure l'appoggiature qui doit être à distance de seconde? Pourquoi, en un mot, exécutent-ils : au lieu de faire entendre :

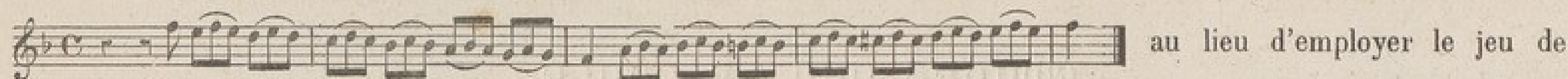


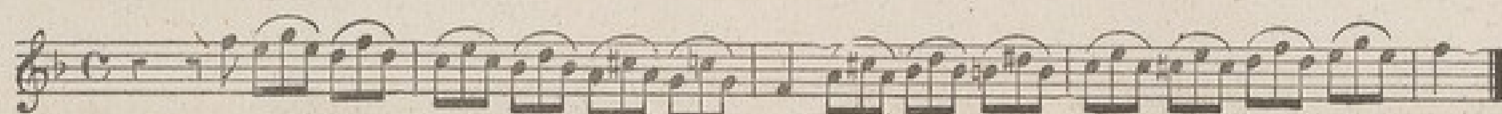
qui est la seule manière convenable — et cela sur tous les degrés de la gamme ? — parce que ces Messieurs trouvent plus commode de recourir à un simple mouvement des lèvres qui les dispense de remuer les doigts ; comme s'il n'était pas plus naturel de faire sortir les vraies notes en employant les pistons.

Dans cette voie, quelques-uns vont plus loin encore et n'hésitent pas à exécuter des successions de triolet par le mouvement des lèvres, au lieu de recourir aux pistons.

Exemple d'une étude de M. Gallay :

On doit exécuter ainsi, en employant les pistons :

 au lieu d'employer le jeu de lèvres, ce qui produit l'exécrable effet suivant :



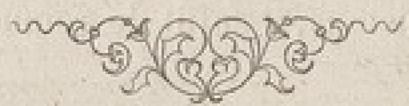
Je n'ai pas besoin d'insister davantage pour faire voir que de pareils escamotages n'ont aucune raison d'être sur le cornet à pistons, et si j'en fais mention ici, ce n'est que pour mettre l'élève en garde contre un système malheureusement trop répandu dans l'armée.

Les quinze premiers numéros de cette partie ont uniquement pour objet d'apprendre à porter le son. Il faut, pour arriver à ce résultat, enfler un peu la note grave, et, au moment où elle arrive à l'apogée de sa force, la porter sur la note haute par le moyen d'une légère pression de l'embouchure sur les lèvres.

Arrive ensuite le travail de l'intervalle de tierce, qui s'obtient par la tension des muscles et aussi par la pression de l'embouchure sur les lèvres. Faites parler chaque note avec beaucoup d'égalité en les liant bien entre elles et en suivant les rhythmes et les doigtés indiqués.

Toutes les études, à partir du n° 16 jusqu'au n° 69, sont uniquement composées pour apprendre à porter avec facilité les intervalles de tierces, afin d'arriver à passer avec élégance les petites notes portées, ainsi que les doubles appoggiatures, — dont j'ai déjà ajouté quelques exemples à cette série d'études, — mais qui, plus tard, seront traitées à fond à l'article des notes d'agrément.

Ces deux agréments ne s'obtenant que par le mouvement des lèvres, j'ai cru devoir en donner ici quelques applications.



ÉTUDES SUR LE COULÉ.

N° 1.



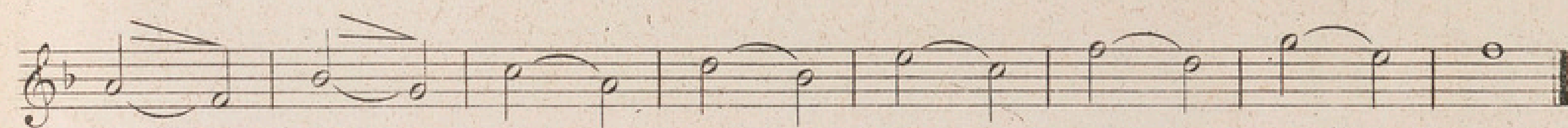


2.

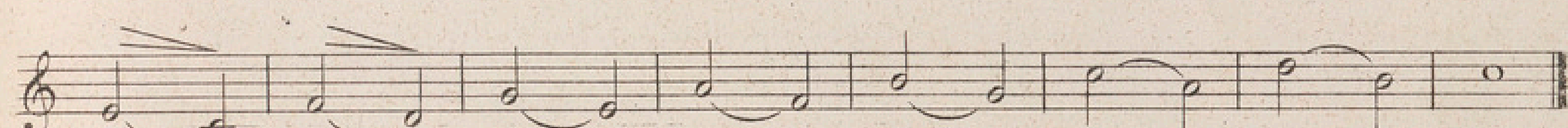




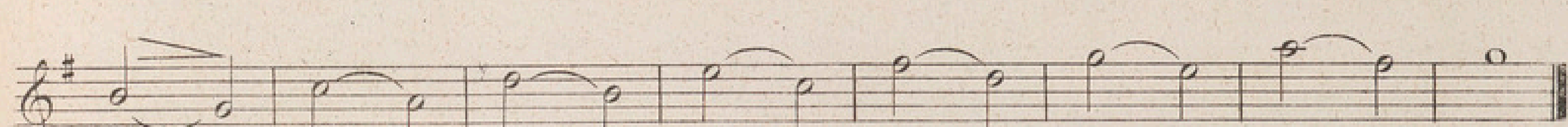
3.

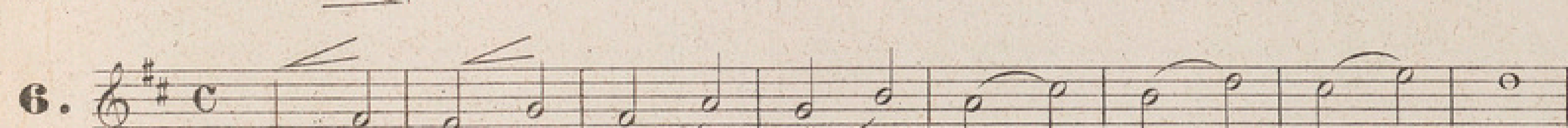
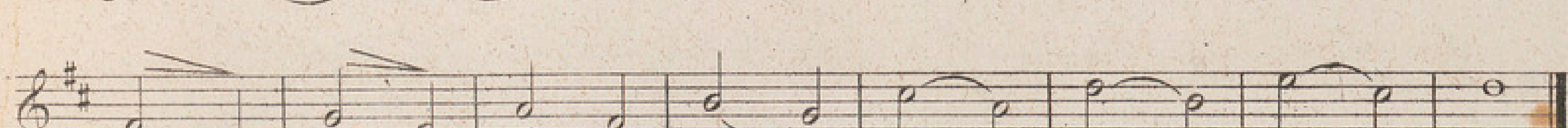
4.

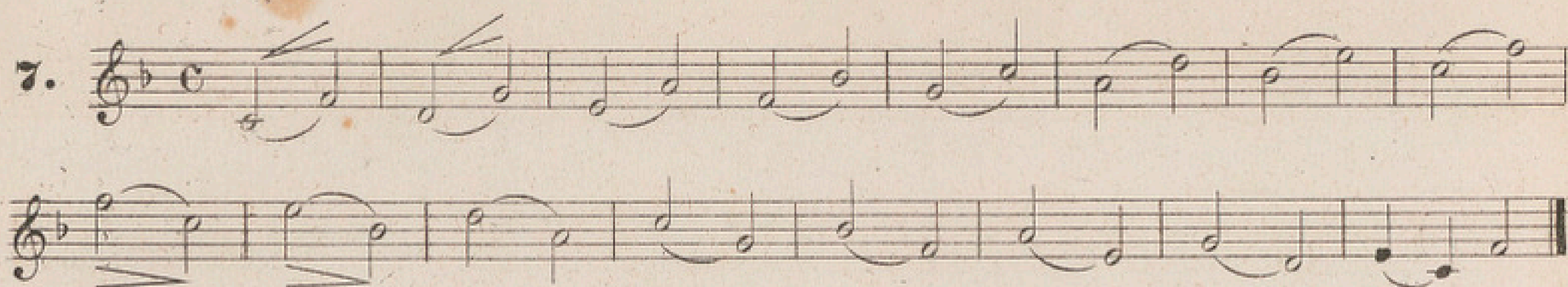



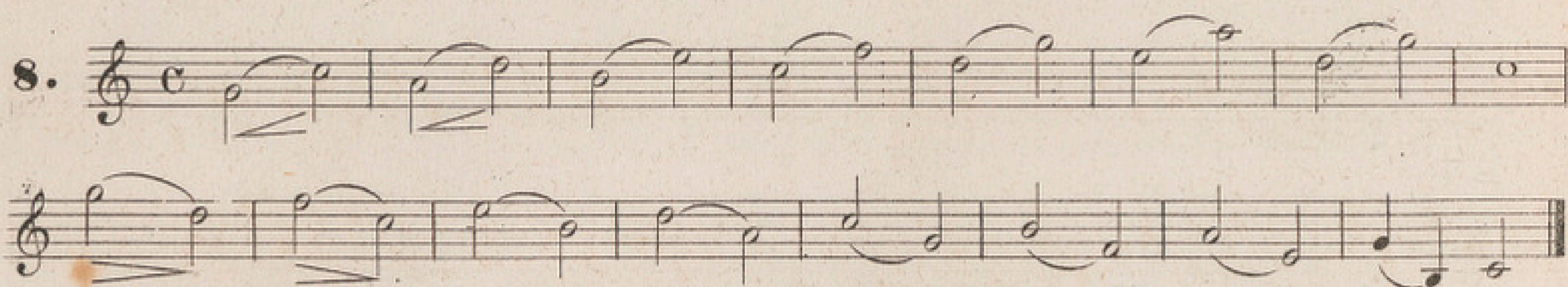
5.

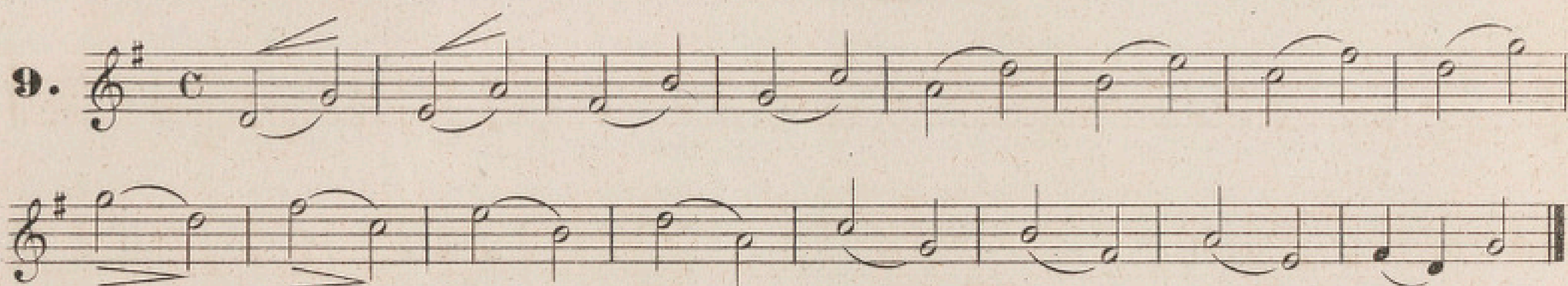



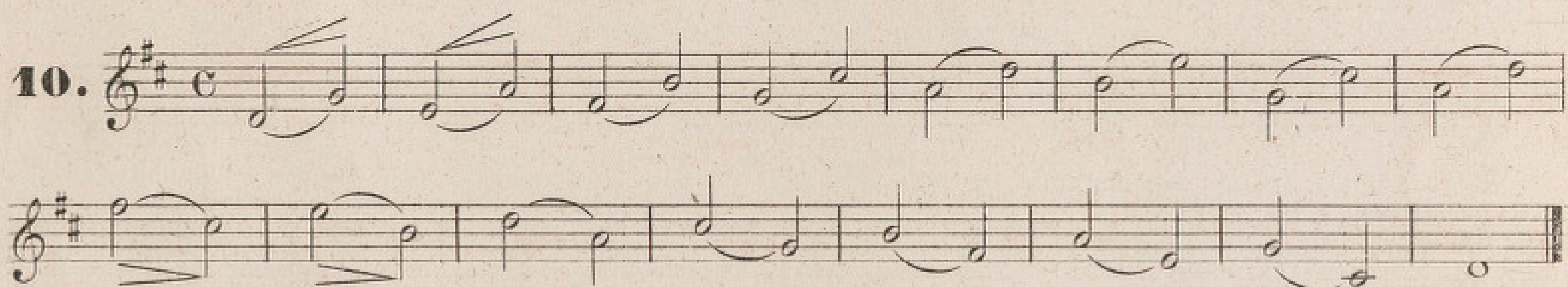
6.

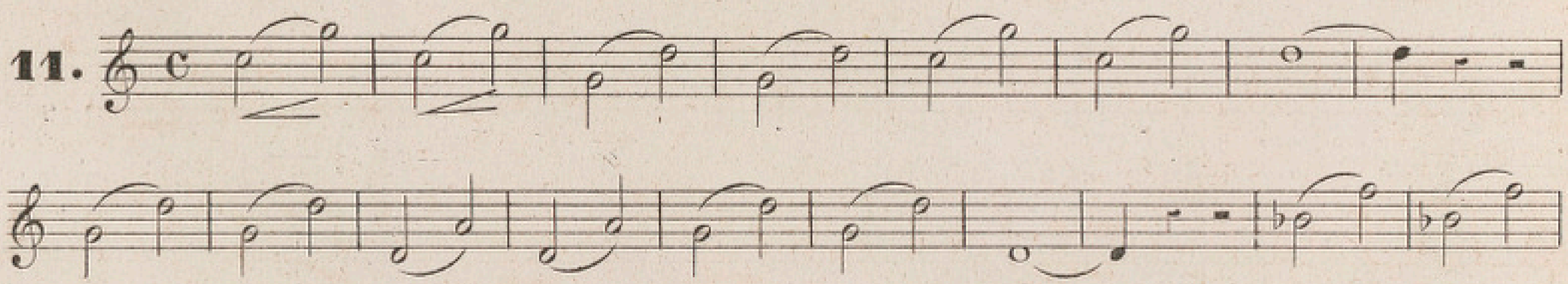




7.


8.

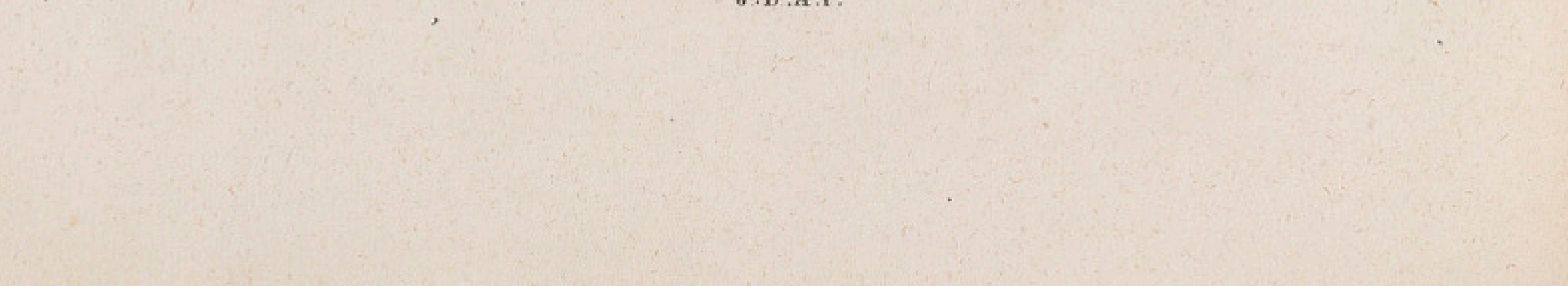

9.


10.

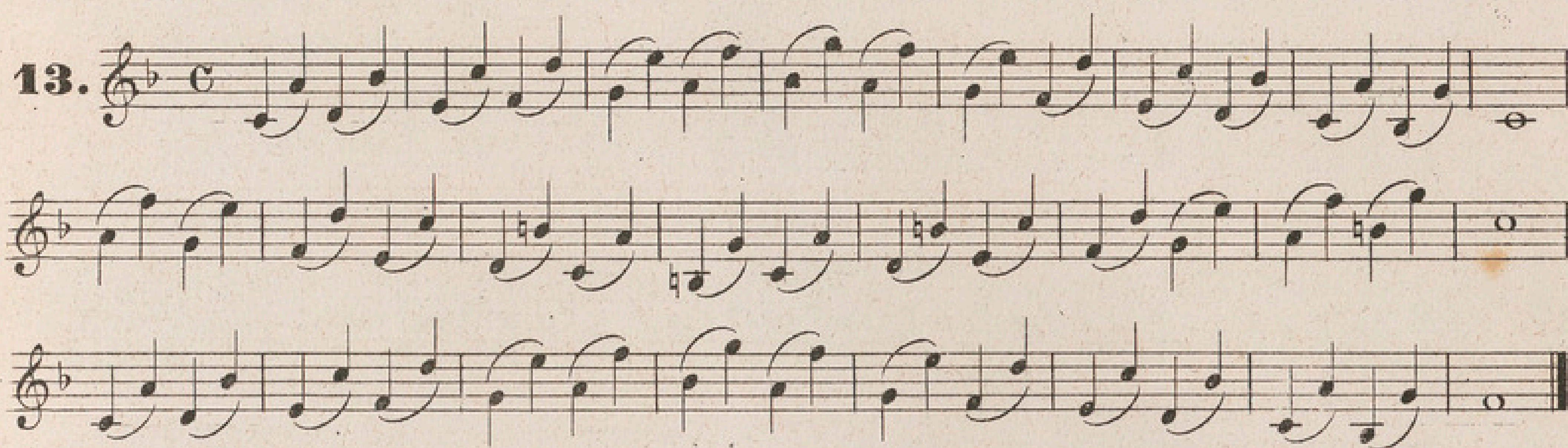

11.




12.






13.


Allegretto.
14.


Andante.
15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

Allegro.

24.

Allegro.

25.

Allegro.

26.

27.

28.

29.

30.


31.

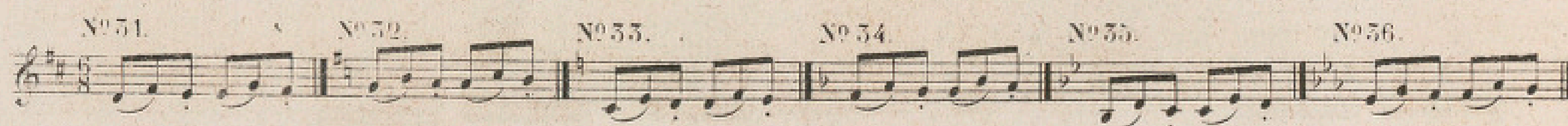

32.

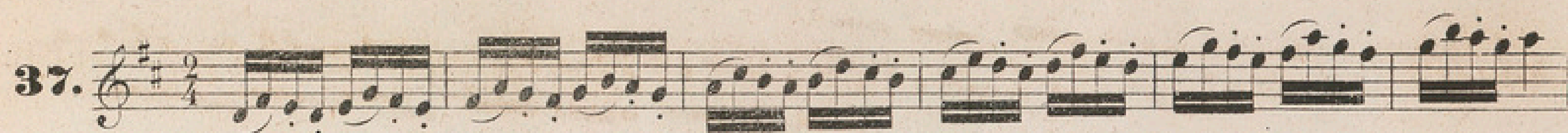

33.


34.


35.

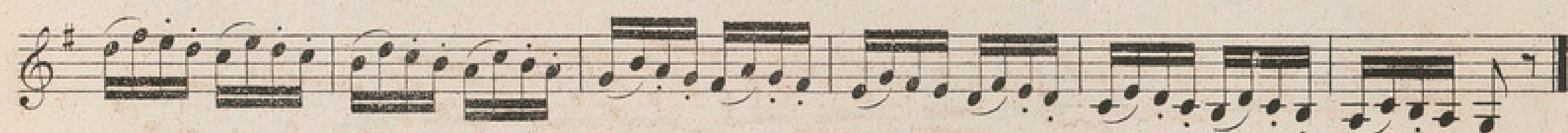

36.


Nº 31.
Nº 32.
Nº 33.
Nº 34.
Nº 35.
Nº 36.

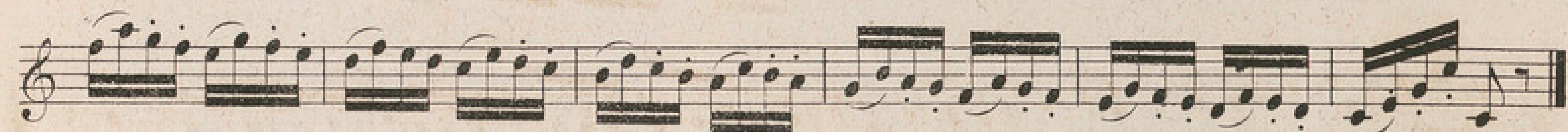

37.

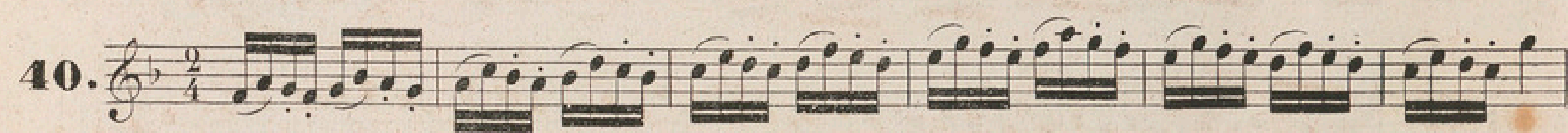



38.




39.

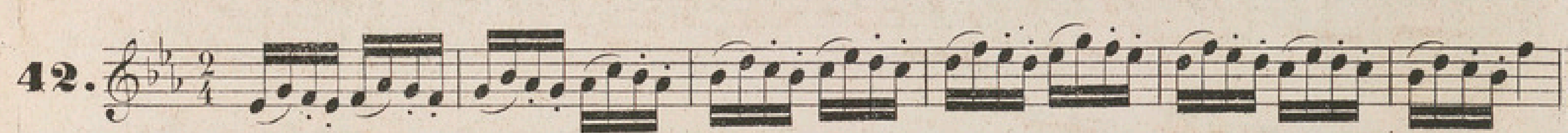



40.




41.




42.




Nº 37.
Nº 38.
Nº 39.
Nº 40.
Nº 41.
Nº 42.


Nº 37.
Nº 38.
Nº 39.
Nº 40.
Nº 41.
Nº 42.


43.




44.




45.




46.




47.




48.




N°43.
N°44.
N°45.
N°46.
N°47.
N°48.


49.




50.




51.
3




52.




53.



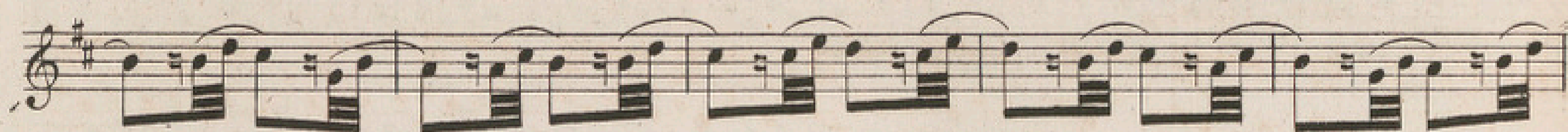

54.




Nº49.
Nº50.
Nº51.
Nº52.
Nº53.
Nº54.


Nº49.
Nº50.
Nº51.
Nº52.
Nº53.
Nº54.


55.






56.



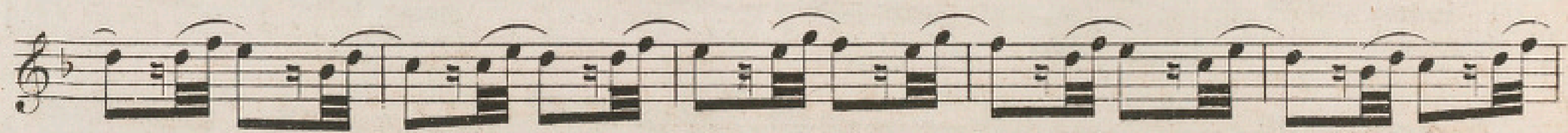



57.






58.






8va ad libitum.
59.
2
4






60.
2
4






Allegro.
61.
6
8
3


3


62.
6
8



Allegro.

63.

FIN.

D.C.

Allegretto.

64.

65.

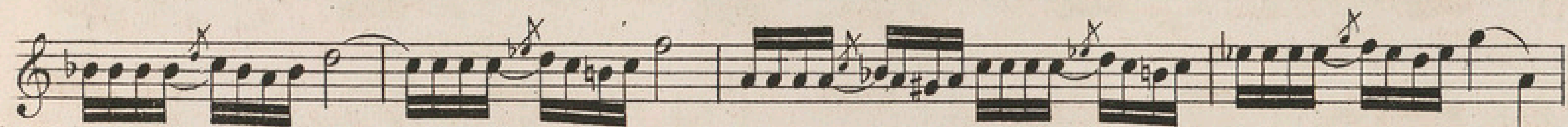
66.

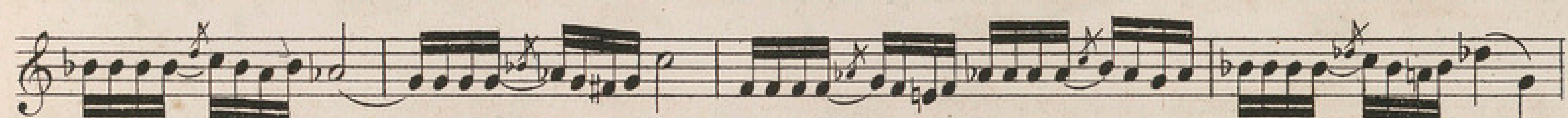


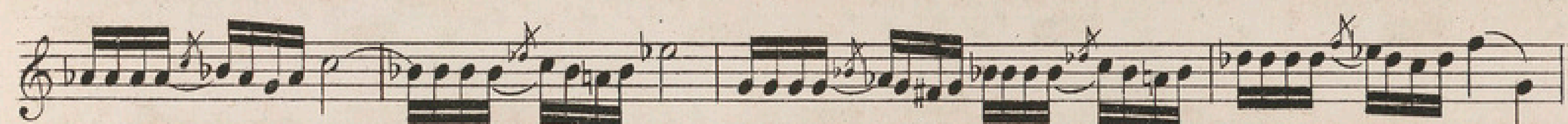
Allegretto grazioso.

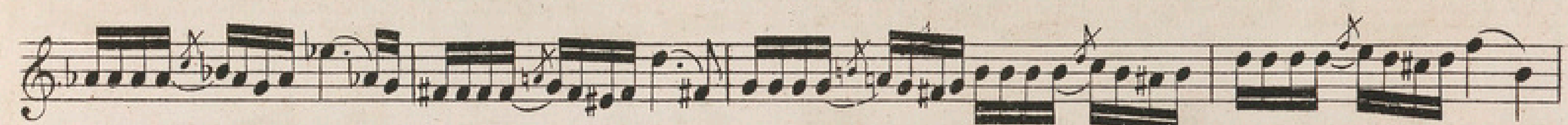














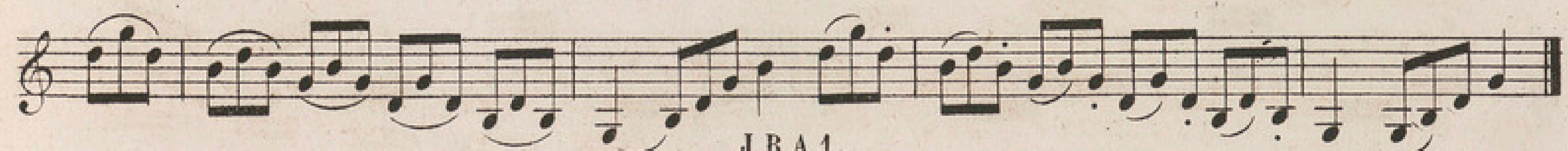












69.

ÉTUDES SUR LES GAMMES

ÉTUDES SUR LES GAMMES

GAMMES MAJEURES

L'étude des gammes a toujours été fort négligée dans les ouvrages du genre de celui-ci; on se contente généralement de donner quelques exemples, en laissant à l'élève le soin de trouver dans son propre fond ce qui manque à la Méthode. Qu'en résulte-t-il? c'est que fort peu d'artistes savent faire une gamme correctement. Il y a pourtant urgence à travailler les gammes avec assiduité; aussi, comprenant toute l'importance de ce genre d'étude, j'ai traité cette partie très-longuement et dans tous les tons. On obtient par ce travail une parfaite égalité de son, ainsi qu'un jeu lié et correct.

GAMMES MINEURES

(Page n° 75)

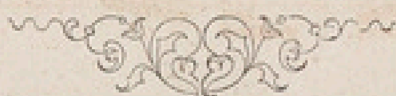
La gamme mineure étant par sa nature moins riche que la gamme majeure, j'en ai donné seulement des exemples sur la tonique et sur la dominante, afin d'en faire connaître les ressources.

GAMMES ET TRIOLETS CHROMATIQUES

(Page n° 76)

La gamme chromatique étant des plus essentielles, je lui ai donné un grand développement. On obtient par ce genre d'étude un doigté facile; il faut avoir soin de bien enfoncer les pistons, afin que toutes les notes sortent avec plénitude.

Il faut travailler d'abord lentement en faisant bien entendre les rhythmes indiqués. Dans cette gamme, comme dans les gammes diatoniques, il faut enfler le son en montant et le diminuer en descendant; on doit surtout jouer bien en mesure, sans accélérer la fin de chaque période, comme beaucoup d'artistes ont l'habitude de le faire. Je conseille donc l'emploi du métronome, pour arriver à cette exactitude qui fait la beauté de l'exécution.



GAMMES MAJEURES.

























6.

7.

8.

9.

10.

11.


12.






13.

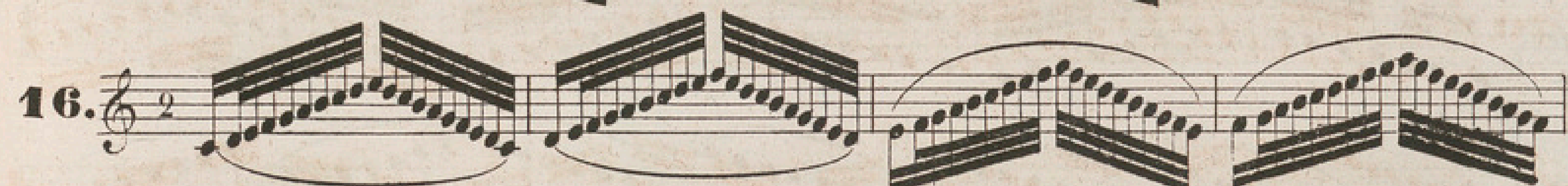


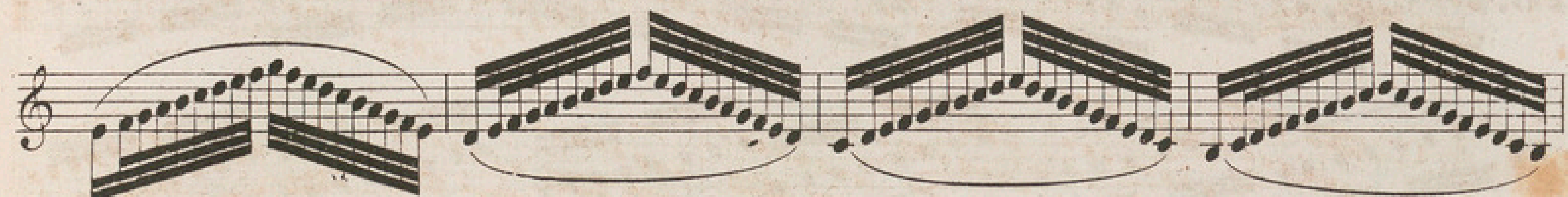

14.

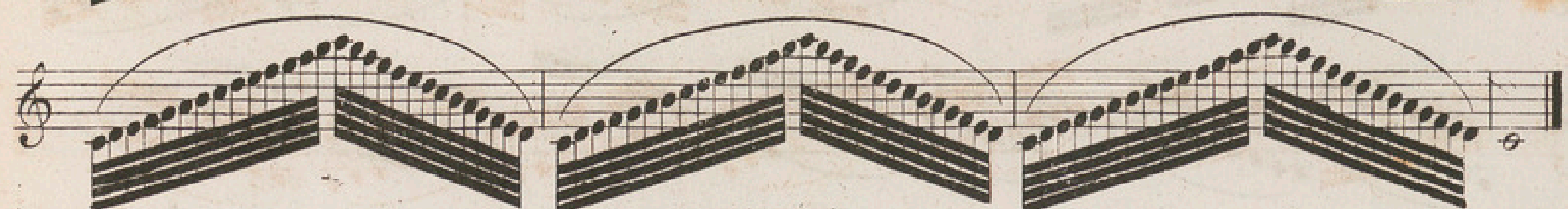



15.

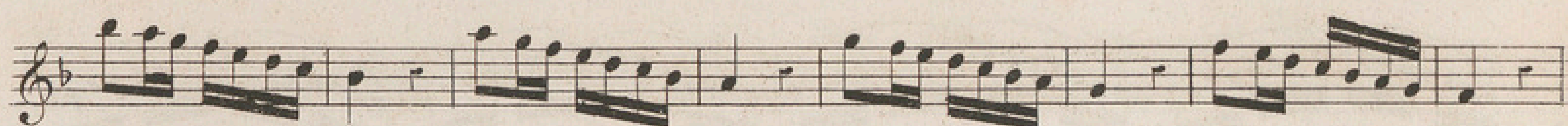



16.

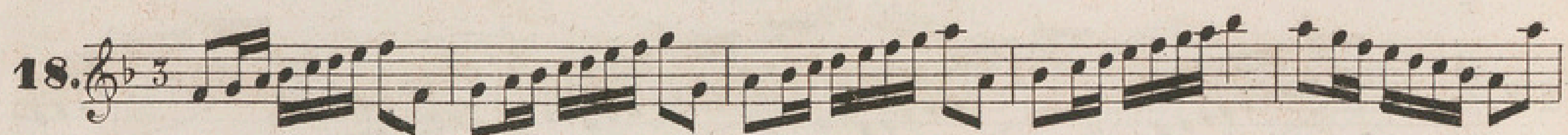





17.



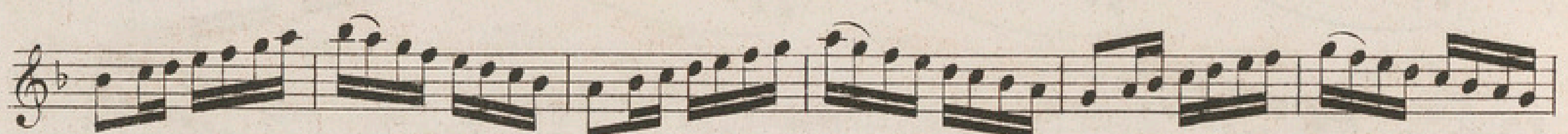



18.






19.





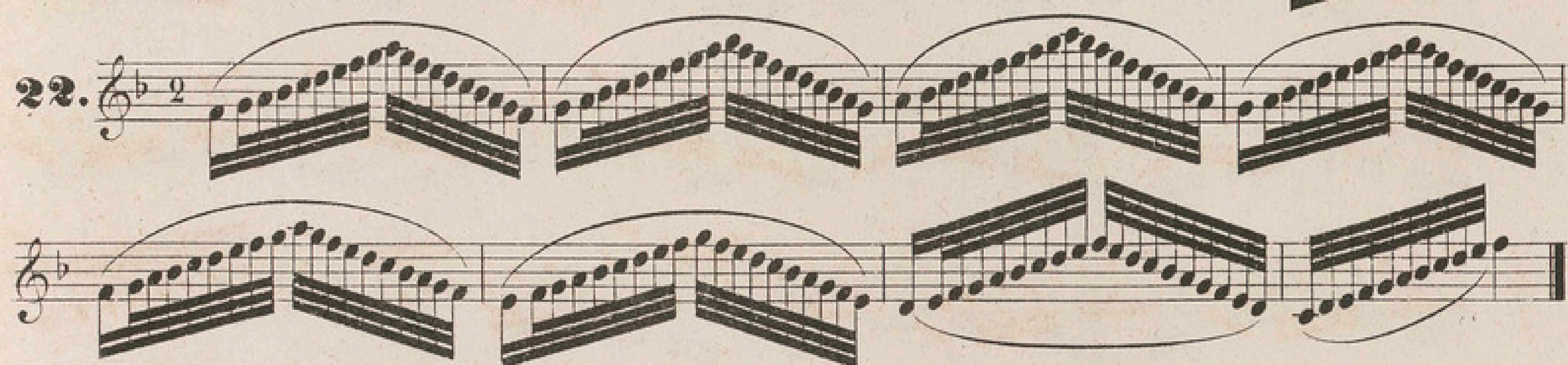



20.






21.


22.

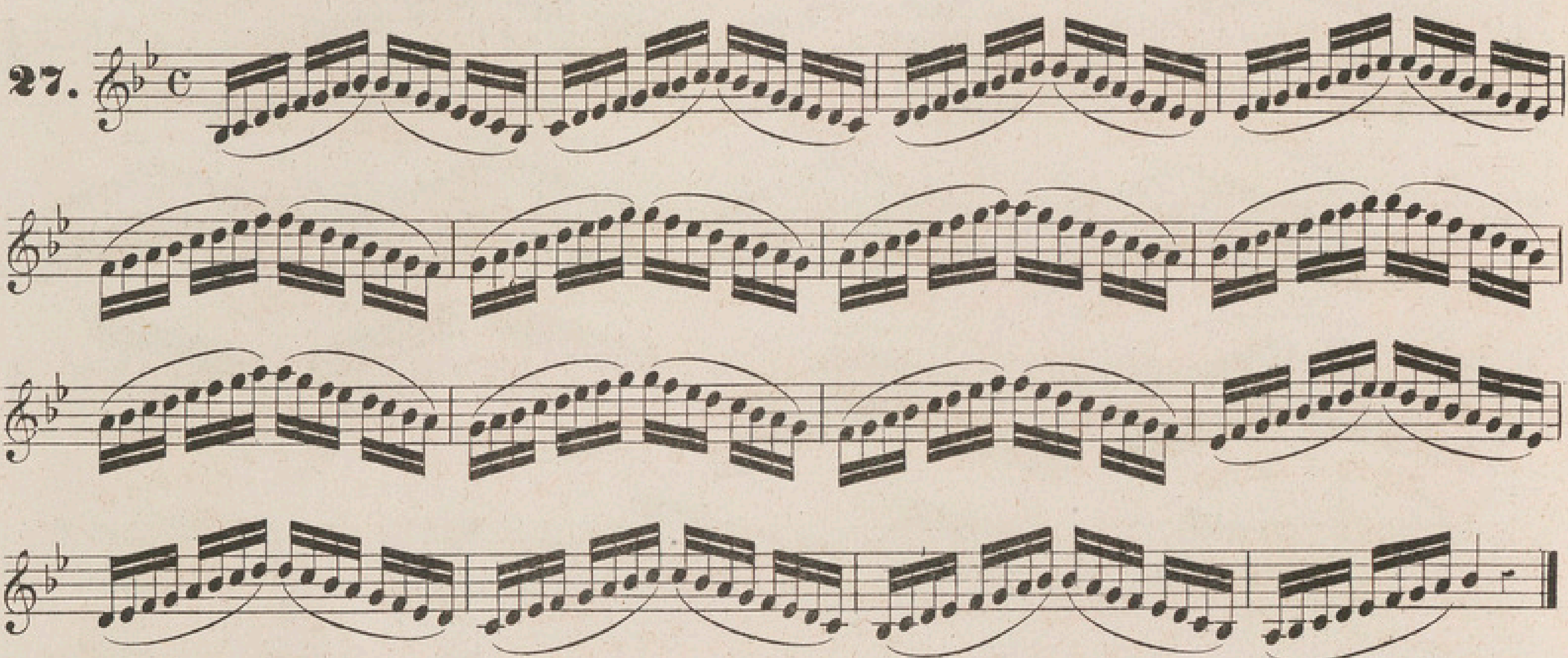

23.

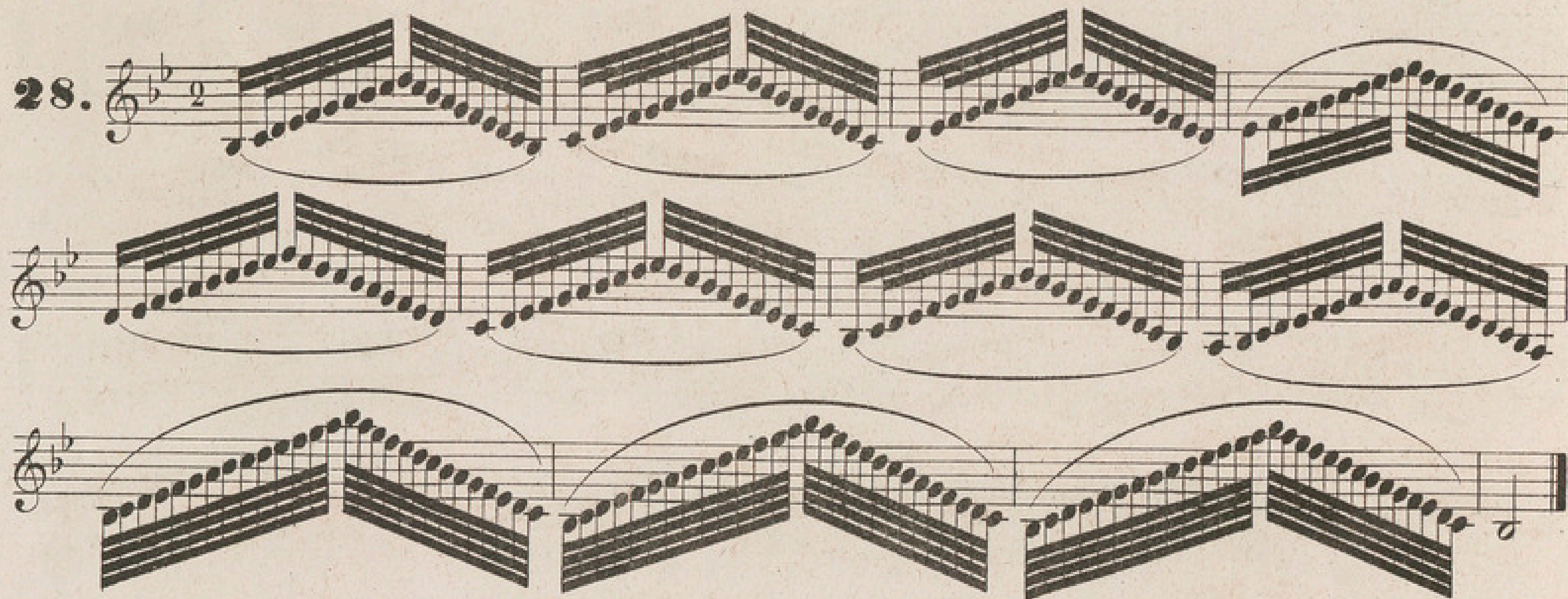

24.


25.




26.


27.


28.


29.

30.



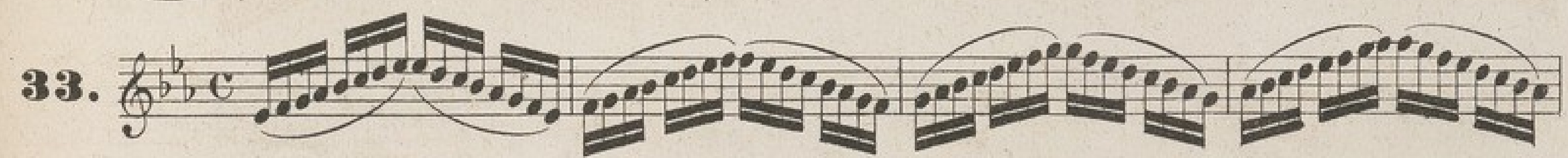
31.





32.




33.





34. 2

35. 3

36. 2/4

37. 3

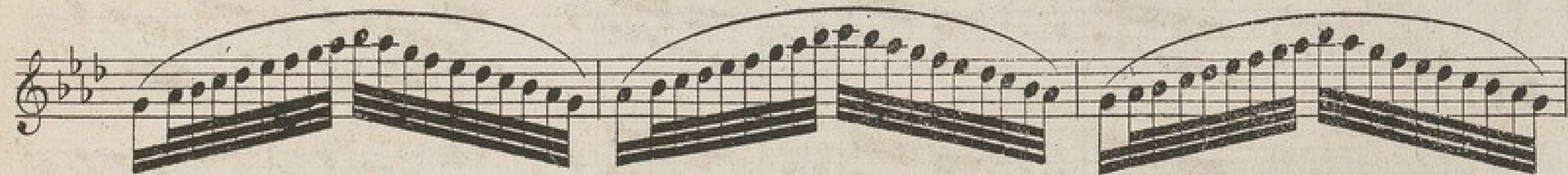

38.

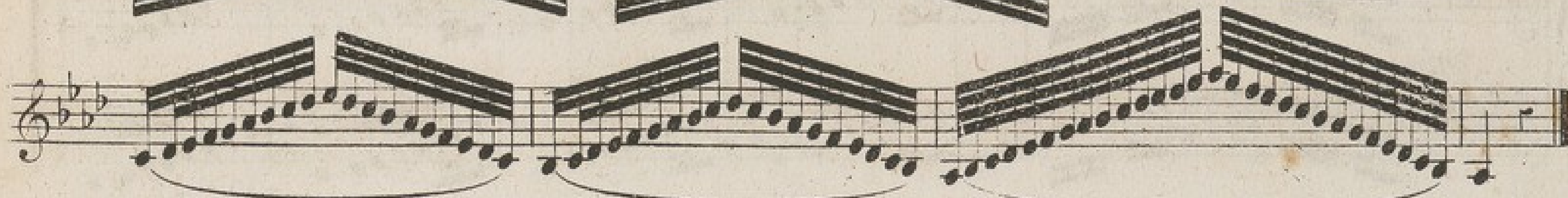


39.


40.


41.

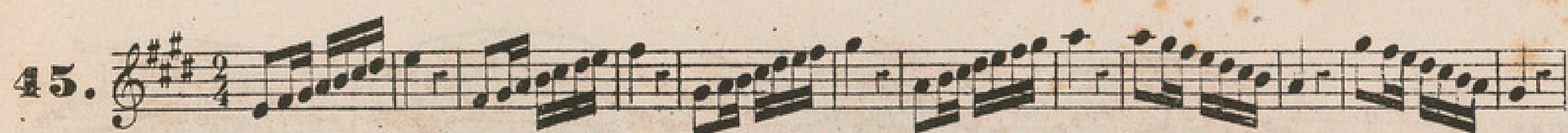




42.

43.

44.


45.




46.




47.








48.

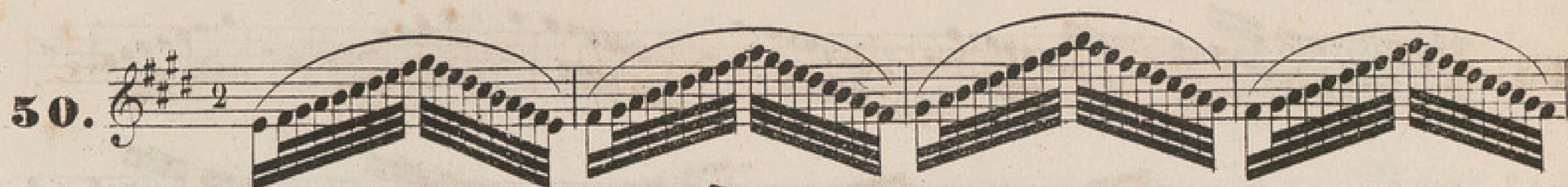


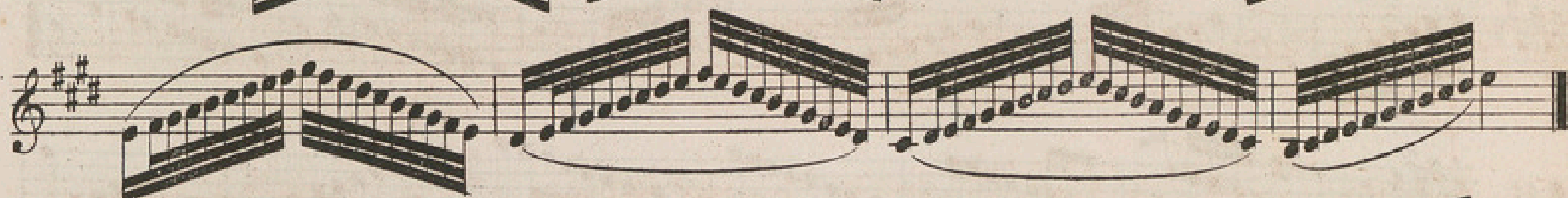



49.

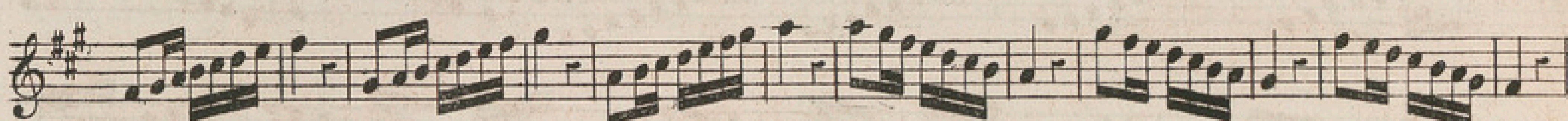





50.




51.






52.





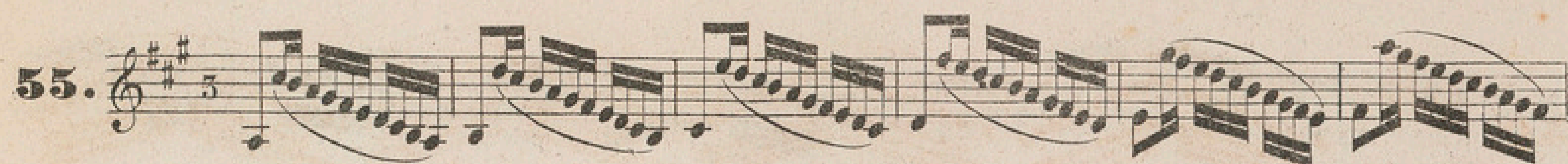

53.

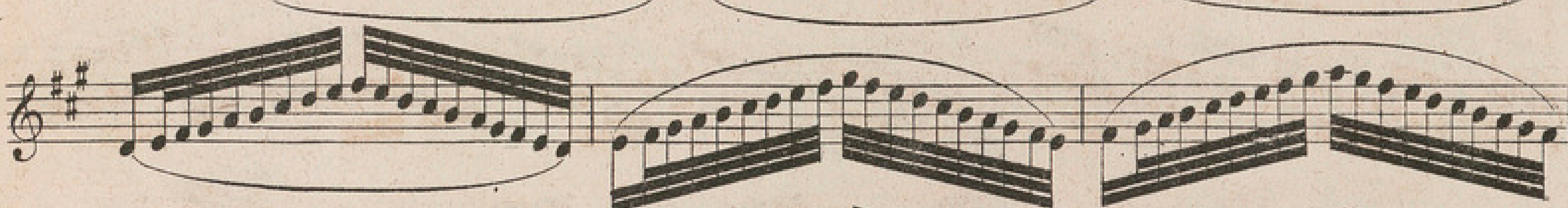





54.

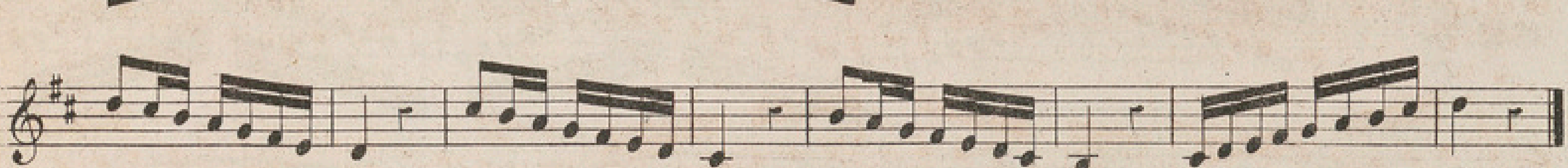



55.


56.




57.



58.

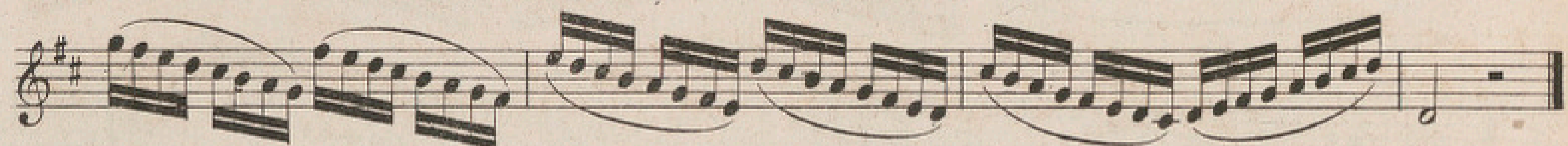



59.






60.

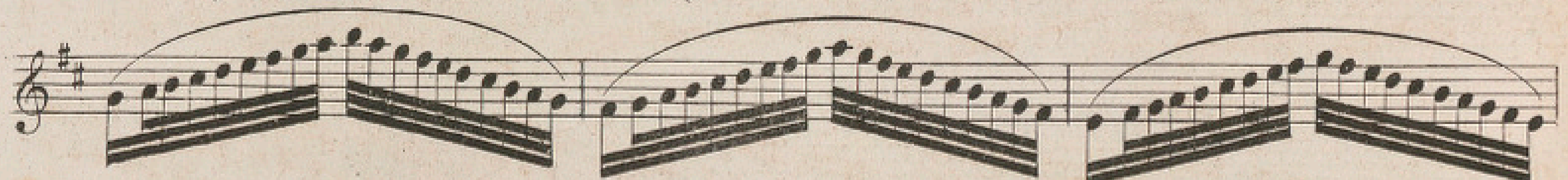


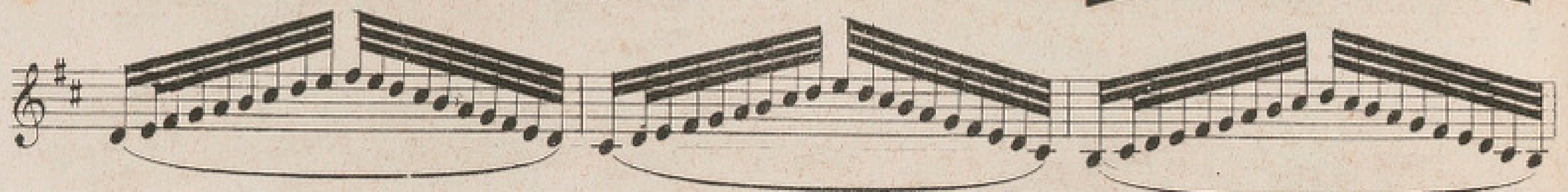

61.

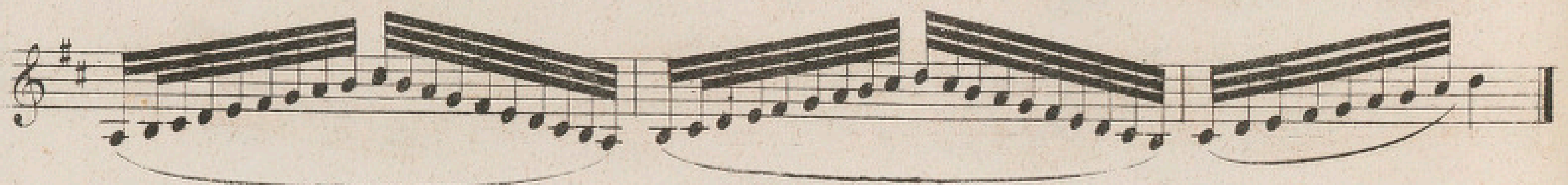


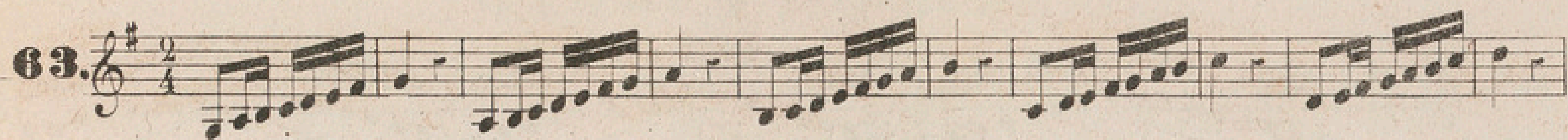



62.








63.






64.

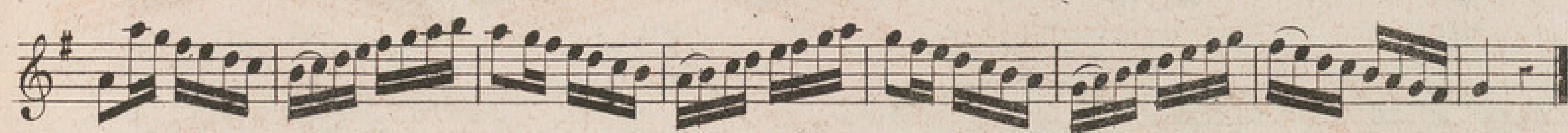





65.








66.





67.

68.

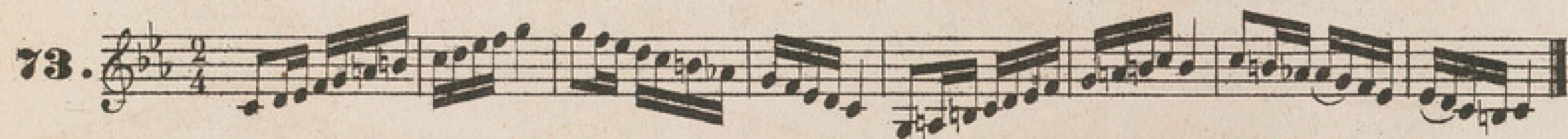
69.

GAMMES MINEURES.



















GAMMES CHROMATIQUES.

N° 1.

2.

3.

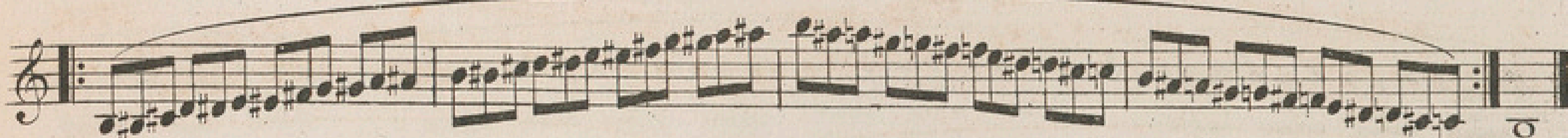
4.

5.

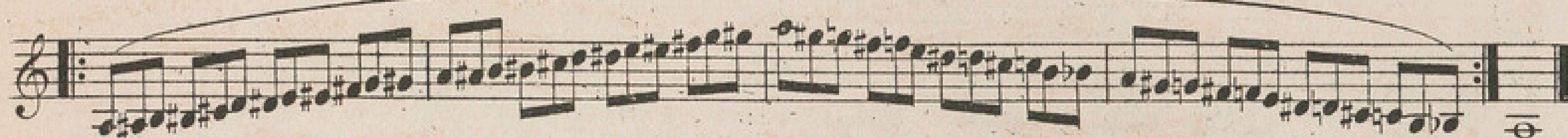
6.

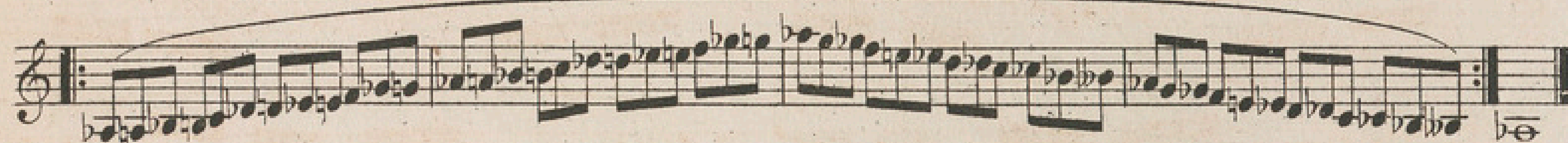
7.


8.







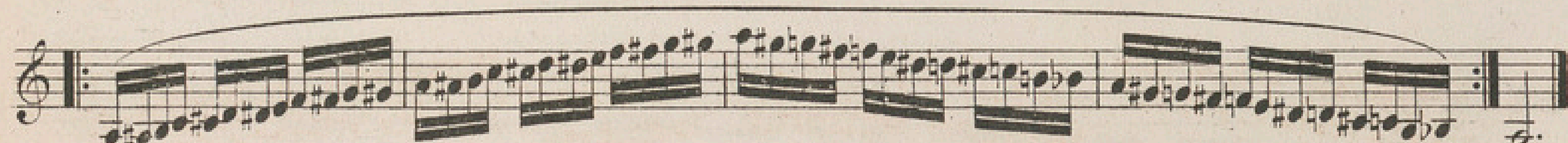


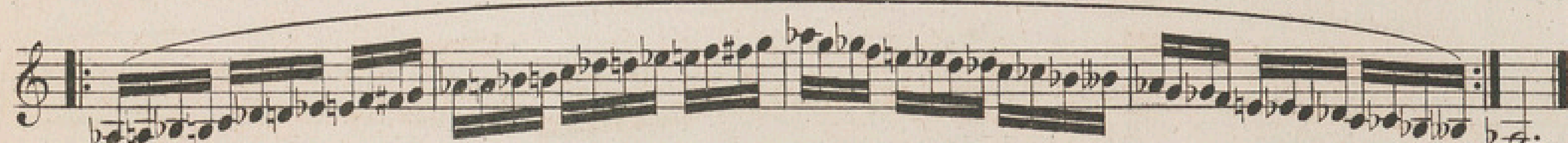



9.











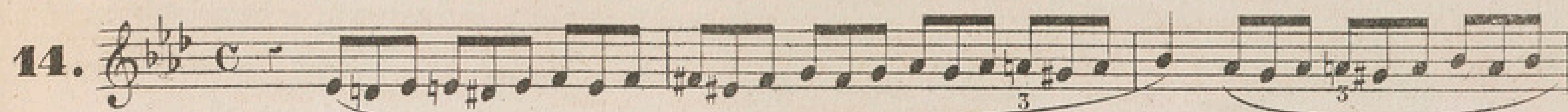
TRIOLETS CHROMATIQUES.

10.

11.

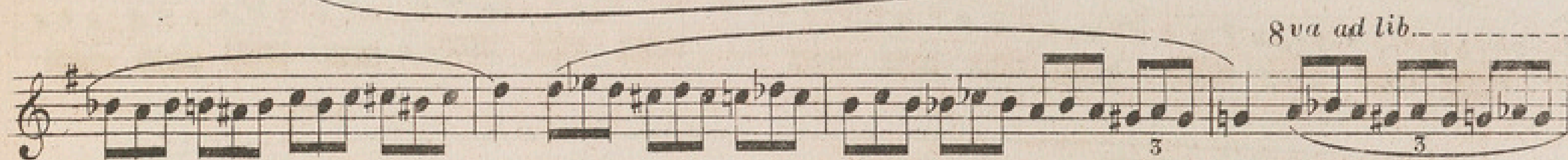
12.

13.

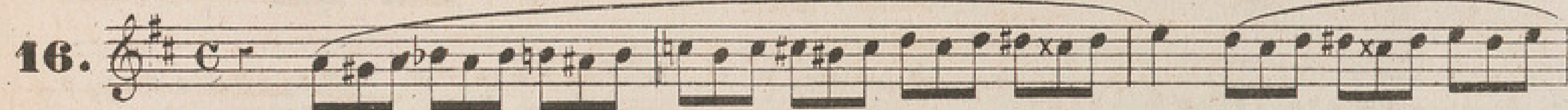
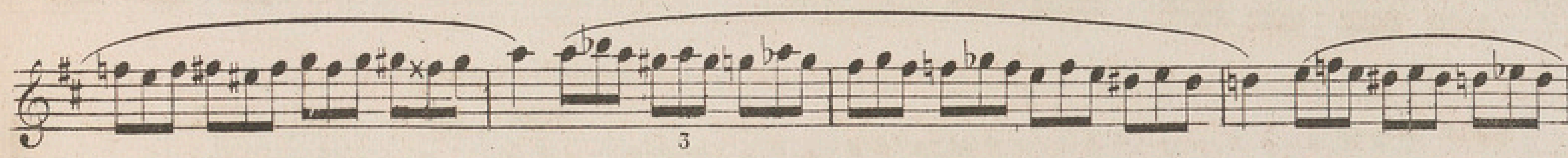
14.





15.





16.




17.





18.

19.

20.

21.

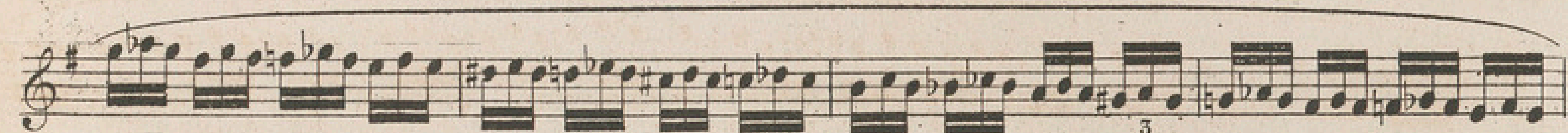
22.






23.



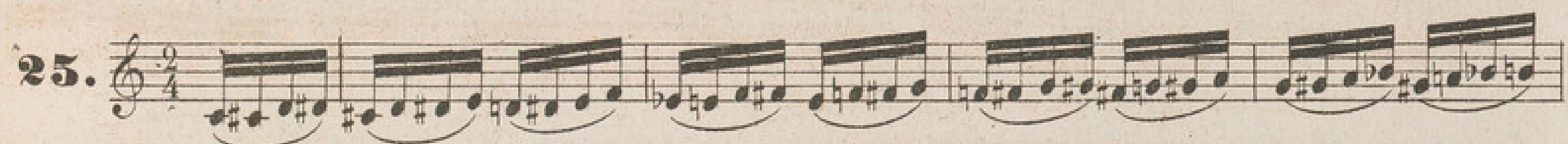


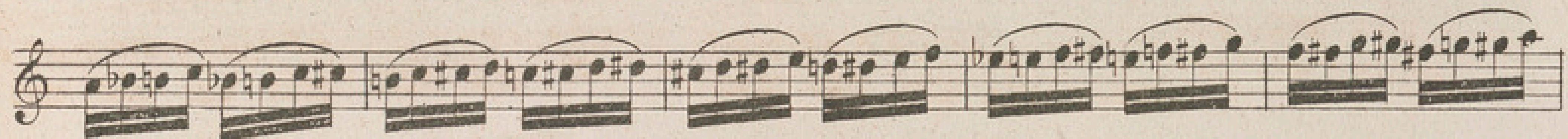


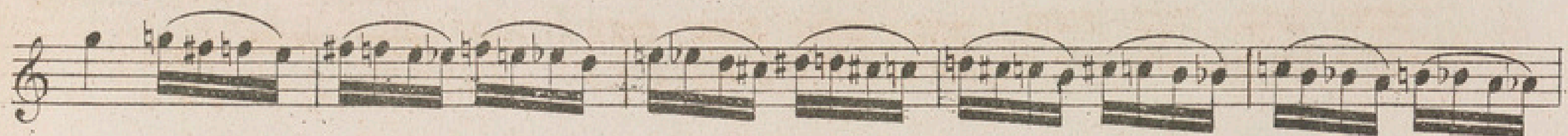

24.

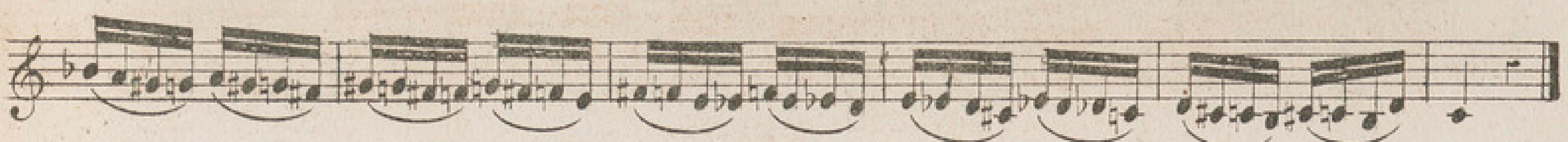





25.







26.

27.

28.

29.

30.

31.

ÉTUDES SUR LES NOTES D'AGRÉMENT

DU GRUPPETTO

Les vingt-trois premières études de la partie suivante sont uniquement composées dans le but de préparer l'élève à l'exécution du *gruppetto*, lequel consiste, comme on sait, à entourer d'*appoggiatures* une note quelconque d'un accord. Ces études doivent s'exécuter lentement, afin d'habituer les lèvres et les doigts à marcher avec un parfait ensemble. Il faut, pour cela, donner autant de valeur aux *appoggiatures* inférieure ou supérieure qu'à la note qui leur sert de pivot.

Il y a deux genres de *gruppetto* à quatre notes; le premier s'indique de la manière suivante:



On voit que la première boucle du signe est en l'air, ce qui indique que la première appoggiature doit être supérieure.

L'appoggiature inférieure doit toujours être à la distance d'un demi-ton de la note qu'elle accompagne, elle se marque par un accident placé au-dessous du signe.

Quant à l'appoggiature supérieure, elle peut être majeure ou mineure, suivant la tonalité du morceau que l'on exécute.

Le deuxième gruppetto s'indique de la manière suivante :



On voit que la première boucle du signe est en bas, ce qui indique que la première appoggiature doit être inférieure.

Telle est, du moins, la manière dont on devrait écrire; mais malheureusement aujourd'hui les compositeurs négligent ces détails et s'en rapportent presque toujours au goût de l'exécutant. (*Voyez*, pour ce genre d'agrément, du n° 24 au n° 31.)

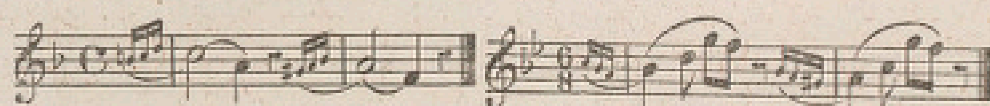
DU GRUPPETTO A TROIS NOTES OU PETIT GROUPE

Il y a deux sortes de petits groupes; le premier se fait en montant, et le second en descendant. Ils peuvent, dans les deux cas, être composés d'une tierce mineure ou diminuée, mais jamais d'une tierce majeure.

Ils s'écrivent ainsi :



Mais on doit les exécuter de la manière suivante :



On voit que cet agrément ne doit pas être pris sur la note qu'il accompagne, mais bien sur le temps qui le précède. Il faut l'exécuter avec beaucoup de légèreté, tout en attaquant bien la première appoggiature. (*Voyez*, pour ce genre d'agrément, du n° 32 au n° 35.)

DES DOUBLES APPOGGIATURES

Il y a deux sortes de doubles appoggiatures; la première se compose de deux petites notes qui peuvent être prises à distance de tierce de la note qu'elles accompagnent, soit en descendant, soit en montant.

Exemple en montant :

Exemple en descendant :

La double appoggiature ne doit pas prendre sa valeur sur la note qu'elle accompagne; elle doit, au contraire, la précéder ainsi qu'il suit :

Exemple en montant :

Exemple en descendant :

La deuxième sorte de double appoggiature se compose d'une appoggiature supérieure et d'une appoggiature inférieure.

Exemple :

On doit exécuter ainsi :

Exemple :

Ces appoggiatures doivent prendre leur valeur sur le temps qui précède la note qu'elles accompagnent. (*Voyez* du n° 36 au n° 43.)

DE L'APPOGGIATURE SIMPLE

L'*appoggiature* simple est une petite note ne faisant aucunement partie d'un accord, et qui prend néanmoins la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle est placée.

Exemple : Effet :

L'*appoggiature* peut se placer au-dessus ou au-dessous d'une note quelconque. Lorsqu'elle est placée au-dessus, elle peut être à la distance d'un ton ou d'un demi-ton; lorsqu'elle est placée au-dessous, elle doit invariablement se trouver

à la distance d'un demi-ton. Exemple :

Dans la musique des anciens maîtres, on trouve une grande quantité d'exemples d'appoggiatures devant prendre la moitié de la valeur de la note qu'elles précèdent; mais aujourd'hui, afin d'obtenir une exécution uniforme, on écrit généralement la musique ainsi qu'elle doit être exécutée, ce qui vaut beaucoup mieux, sans contredit. (*Voyez* du n° 44 au n° 47.)

DE L'APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE

La petite note prend sa valeur sur la note même qu'elle accompagne; elle s'emploie généralement dans les mouvements un peu vifs. On doit appuyer en l'attaquant, de manière à lui donner un peu plus de force qu'à la note qu'elle précède. Quand elle est supérieure, elle peut se trouver à un ton ou à un demi-ton de la note qu'elle accompagne; quand elle est inférieure, elle se place invariablement à la distance d'un demi-ton. (*Voyez* du n° 48 au n° 54.)

DU PORTAMENTO

Le *portamento* est une petite note qui n'est, par le fait, que la répétition d'une note quelconque que l'on veut porter sur une autre en glissant le son. Il ne faut pas abuser de ce genre d'agrément, car il deviendrait de mauvais goût; employé avec ménagement, il peut être d'un grand effet; mais je lui préfère de beaucoup le son porté sans le secours de la petite note. (*Voyez* du n° 55 au n° 59.)

DU TRILLE

Sur les instruments à pistons, le *trille* est le plus difficile de tous les agréments. Il n'y a réellement que le *trille* d'un demi-ton qui soit supportable. On peut cependant faire des trilles d'un ton, mais il faut avoir soin d'enfoncer régulièrement les pistons, afin que chaque battement soit bien distinct.

On devra donc préalablement travailler avec patience et sans se presser, les études du n° 60 au n° 67, afin d'arriver à faire sortir purement chaque son. Plus tard, on pourra jouer les études sur le trille, en suivant exactement les doigtés indiqués. (*Voyez* du n° 68 au n° 80.)

DU MORDANT

Le *mordant* n'est autre chose qu'un trille précipité, il ne demande ni préparation ni résolution. On l'indique par le signe suivant : En voici l'effet :

Le *mordant* composé de plusieurs battements est presque impraticable sur le cornet à pistons. Il faut donc s'en tenir au mordant à un seul battement, qui se fait avec beaucoup plus de facilité et qui est très-gracieux.

Effet :

Le *mordant* prend sa valeur sur la note même à laquelle il appartient. (*Voyez* du n° 81 au n° 88.)

N. B. Toutes les leçons sur les notes d'agrément étant spécialement composées pour servir d'étude, j'ai réuni à dessein, avec profusion, tous les genres de note d'agrément. Mais il faut bien se garder d'en abuser ainsi dans la pratique, car cela serait du plus mauvais goût.

N°1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.




8.


9.


10.

11.

12.

13.

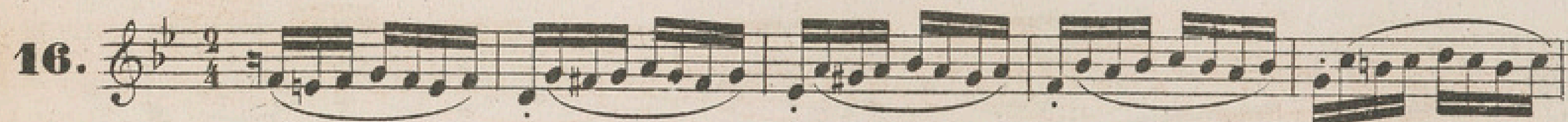
14.

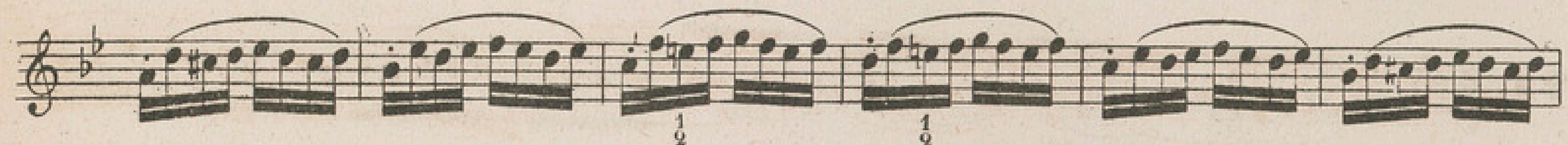
15.





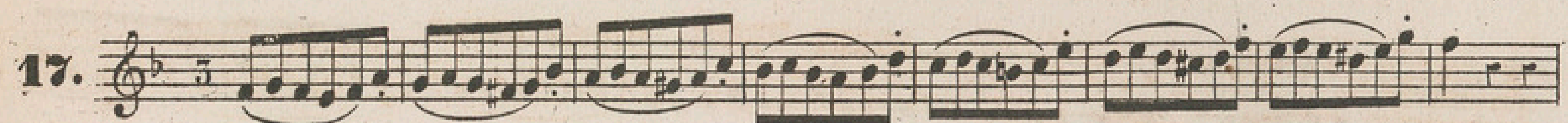
16.







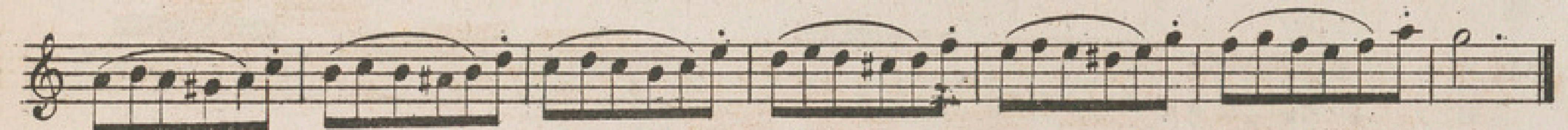
17.





18.

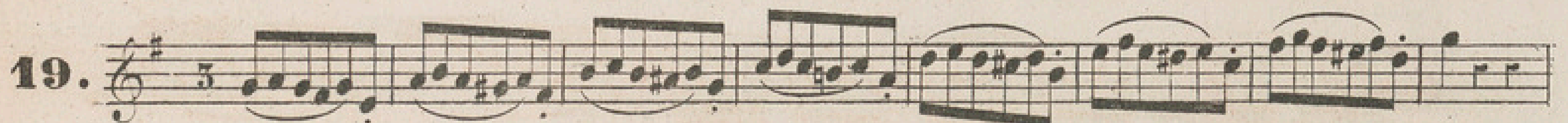








19.





20.

21.

22.

23.

DU GRUPPETTO.

Allegretto.

24.

Allegro.

25.

Andante.

26.

1
2

Allegro moderato.

27.

Fin.

D. G.

Andante

28.

Allegretto.

29.

Andantino.

30.

Fin.

D.C.

Allegretto.

31.

Andantino.

32.

Fin.

Piu mosso.

D.C.

Allegretto

33.

Fin.

½

D.C.

Andante.

34.

½

½

½

½

Allegro moderato.

35.

3

3

3

3

3

3

3

3

DE LA DOUBLE APPOGGIATURE.

Andante.

36.

1º tempo.

rall:

rall:

Andantino.

37.

rall.

Allegretto.

38.

rall:

Fin.

D.C.

Allegretto moderato.

39.

Andante con spirito.

40.

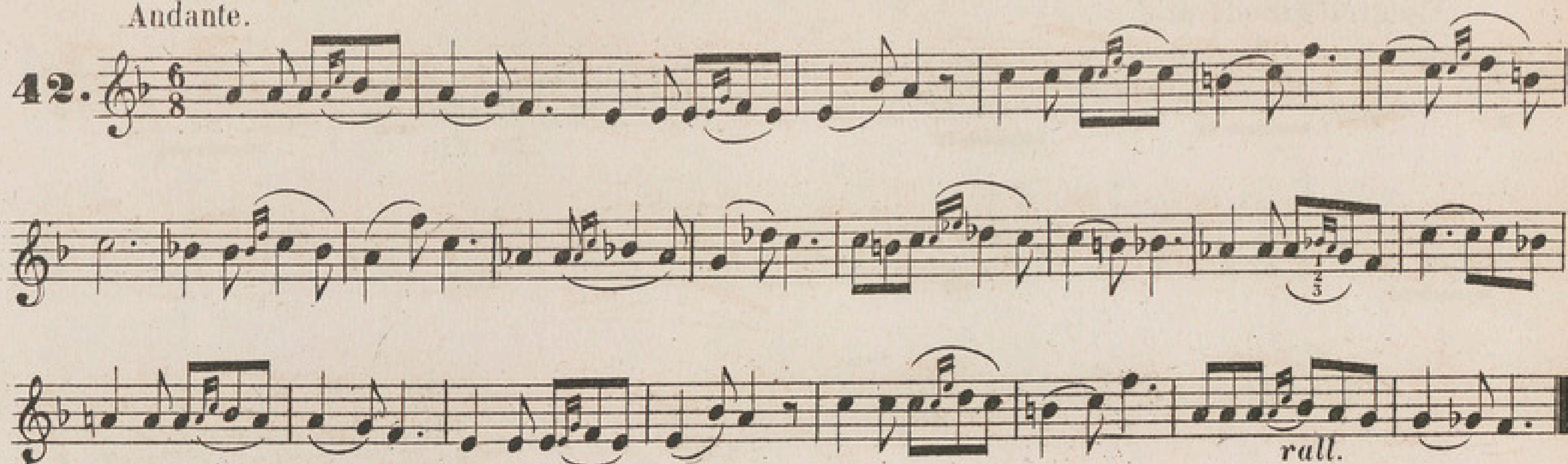
rall.

Allegretto.

41.

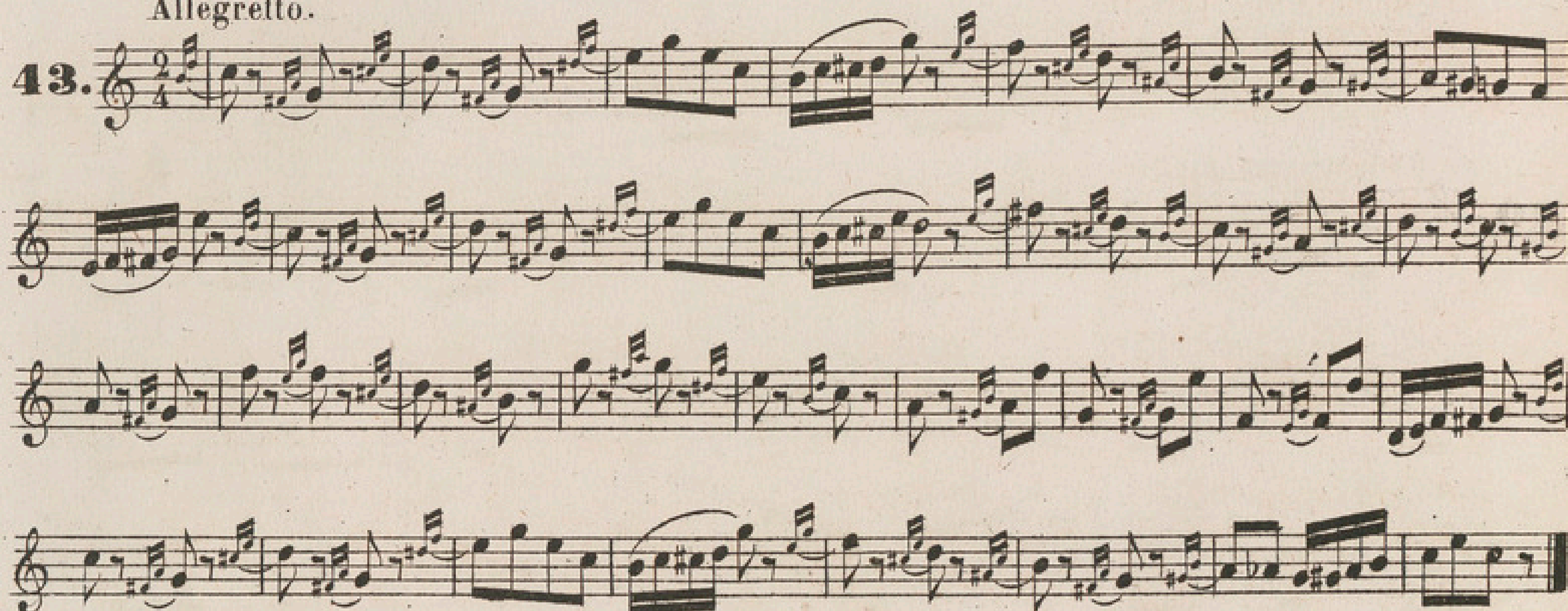
Andante.

42.



Allegretto.

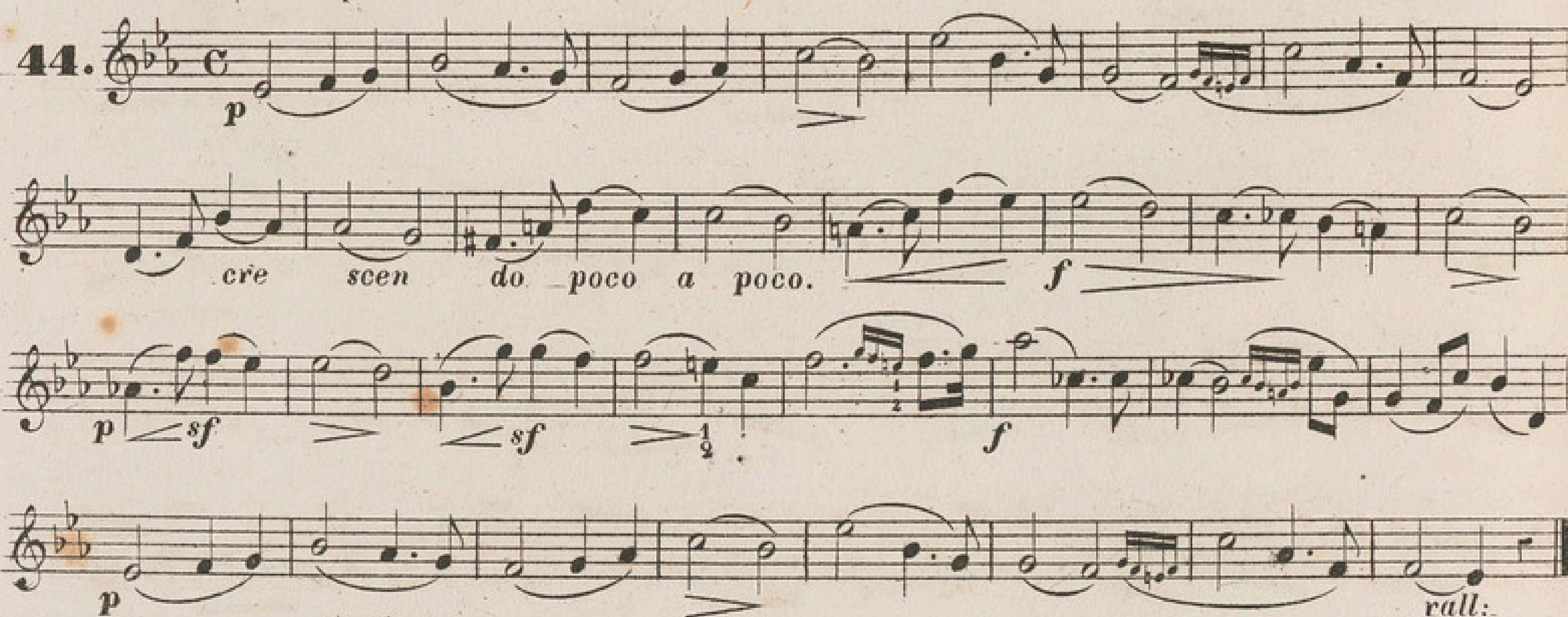
43.



DE L'APPOGGIATURE SIMPLE.

Andante con spirito.

44.



Allegro moderato.

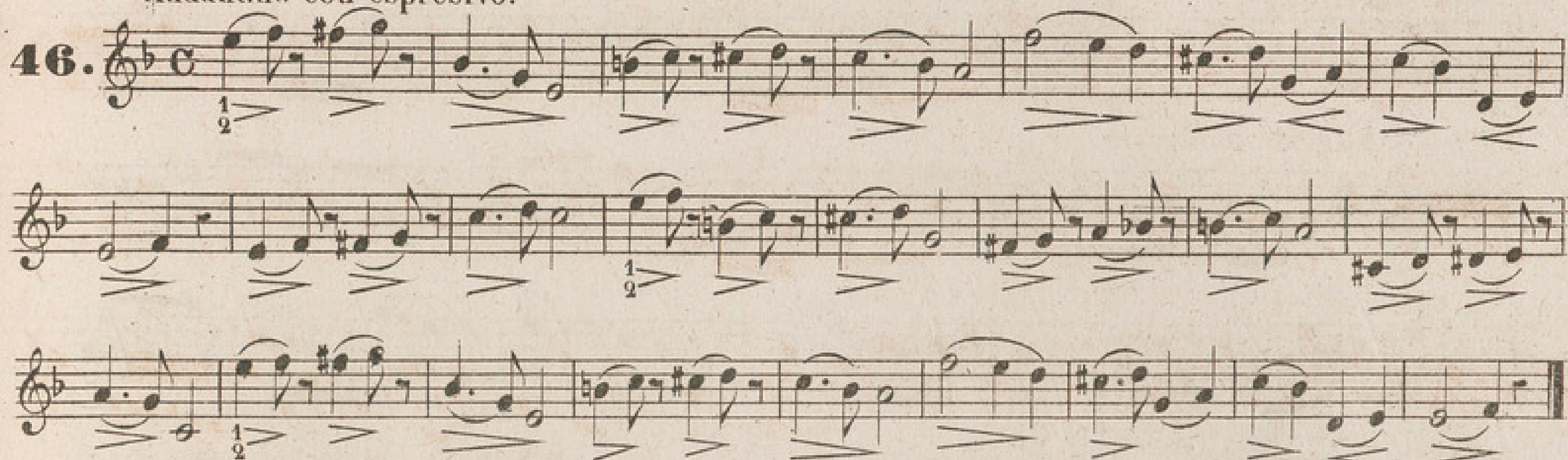
45.





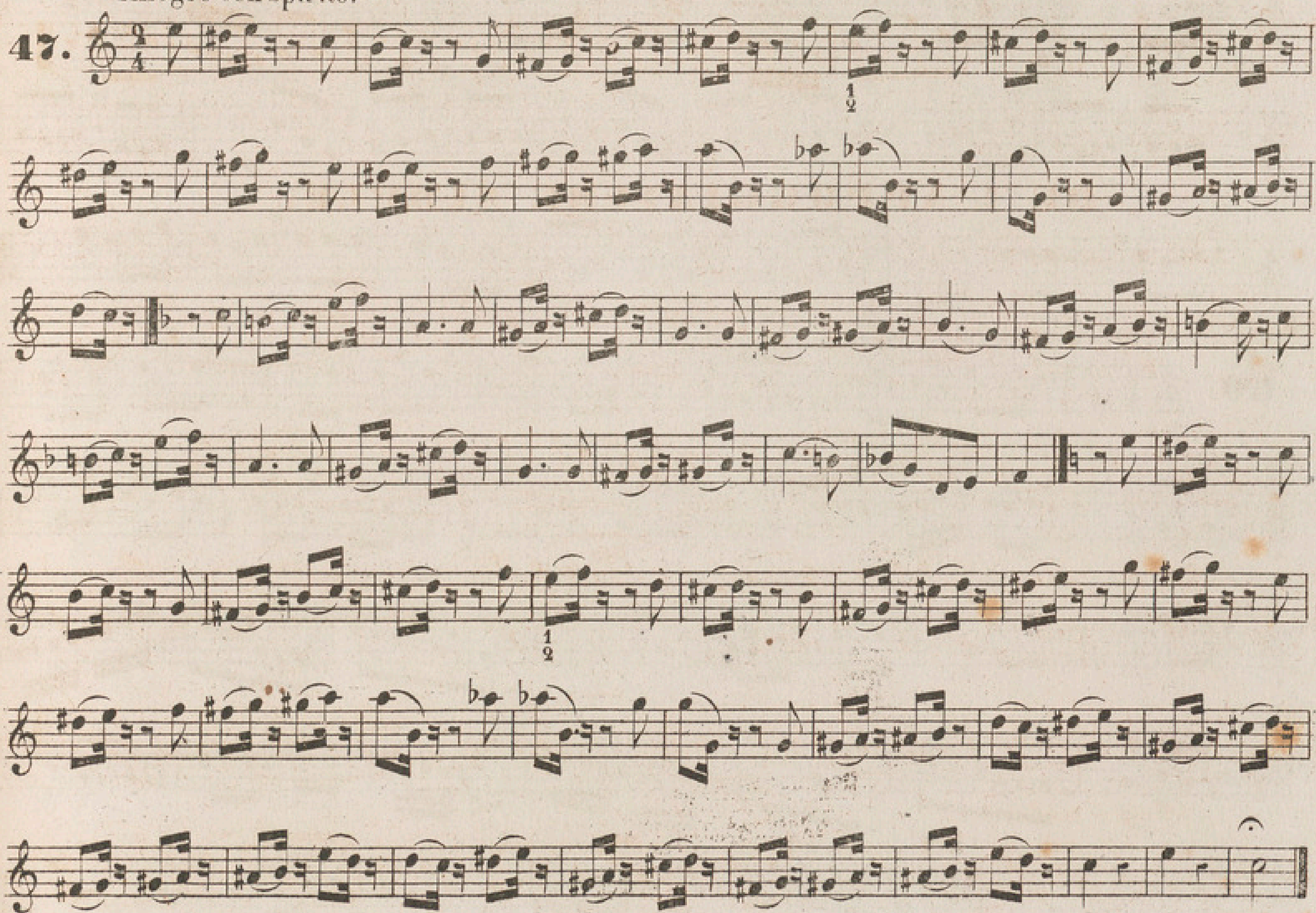
Andantino con espresivo.

46.



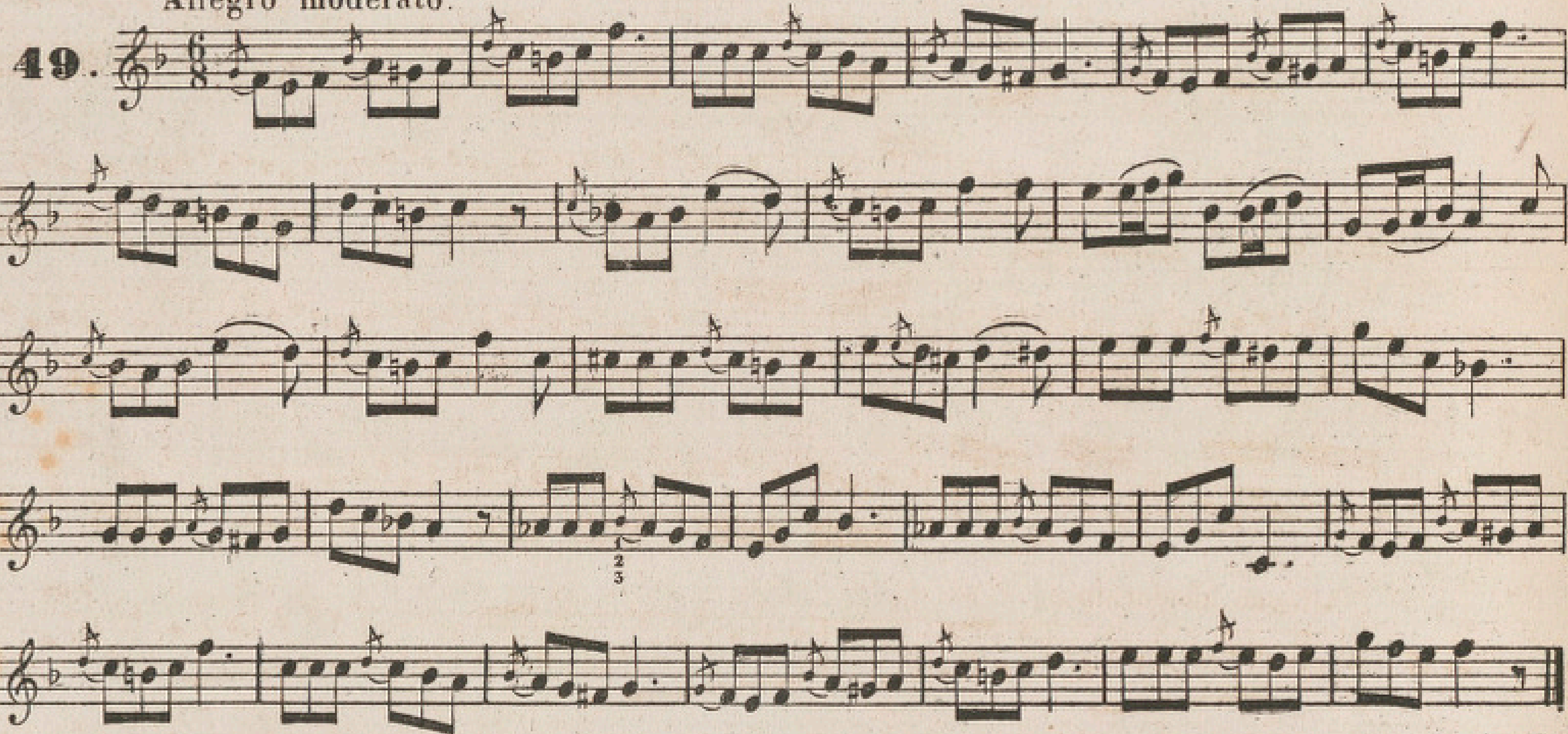
Allegro con spirito.

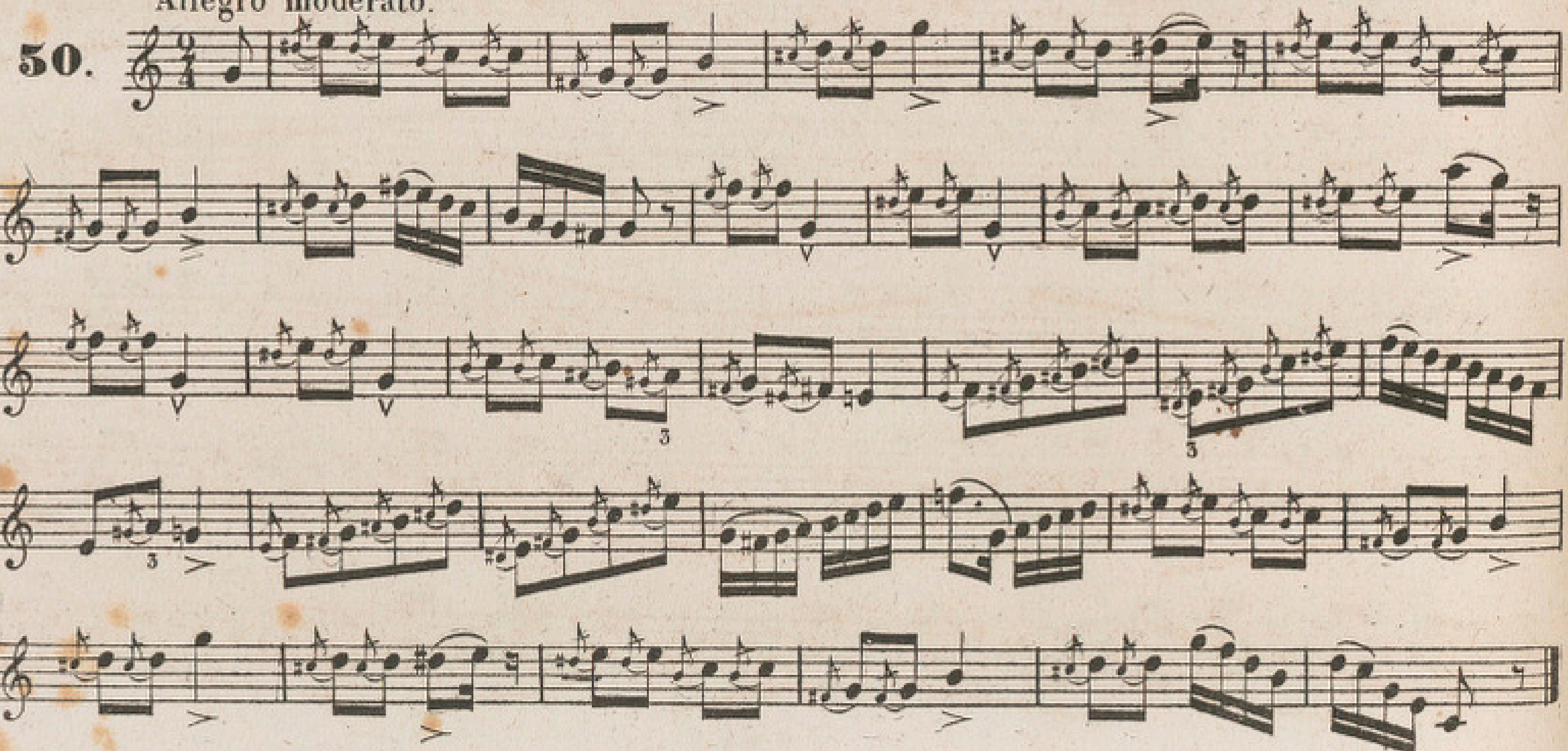
47.



DE L'APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE.








Allegretto
51.


Allegretto
52.


Allegro moderato.
53.


54.

DU PORTAMENTO.

Andante.

55.



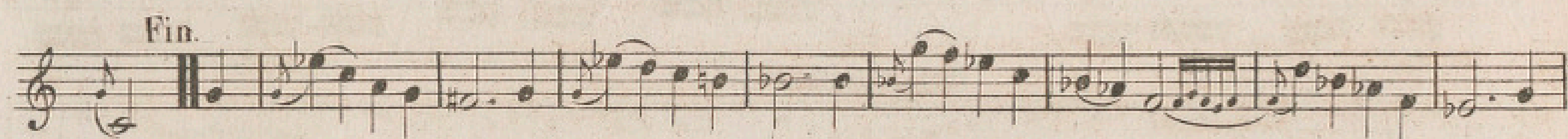


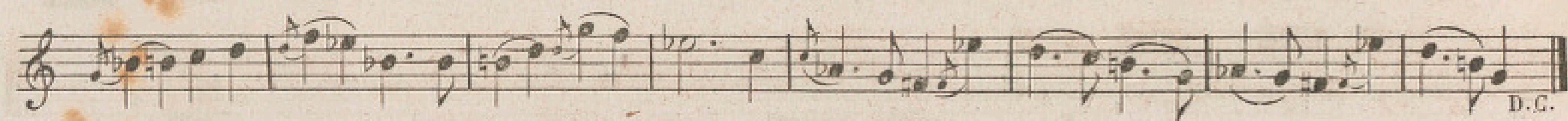


Andante.

56.





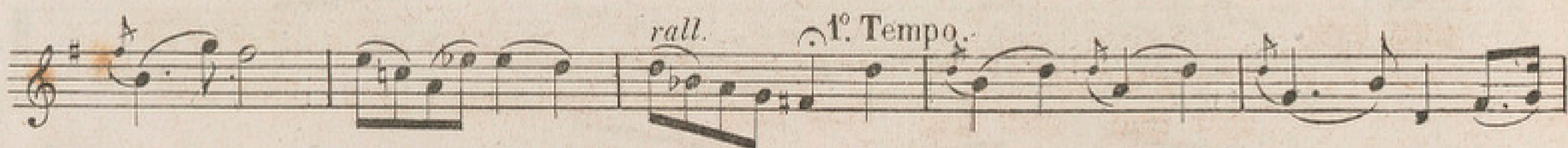


Andante.

57.





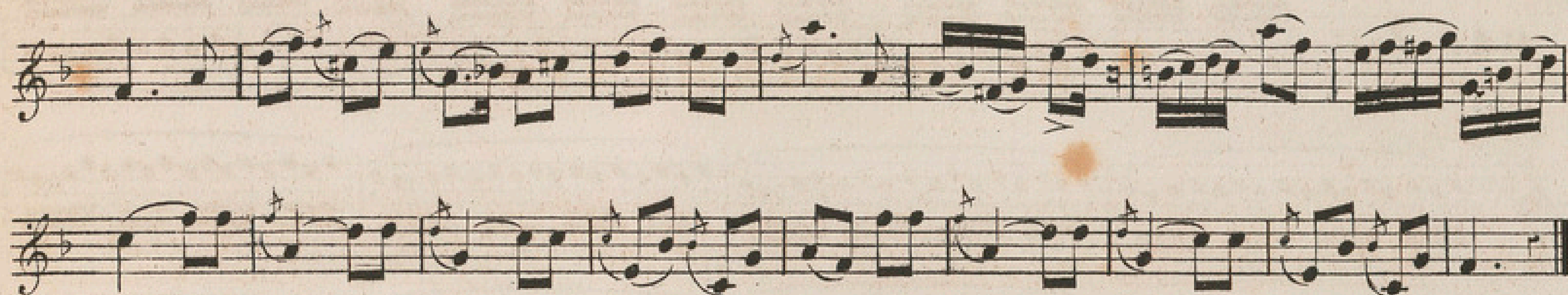




Allegretto.

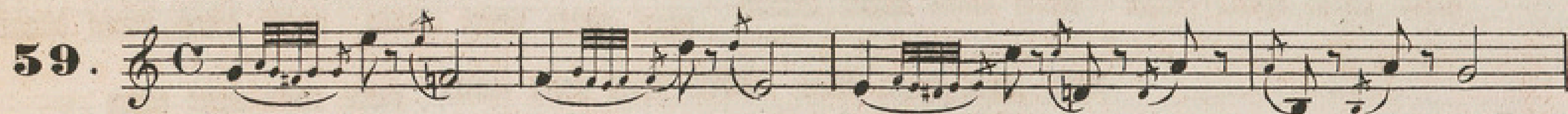
58





Andante moderato.

59.





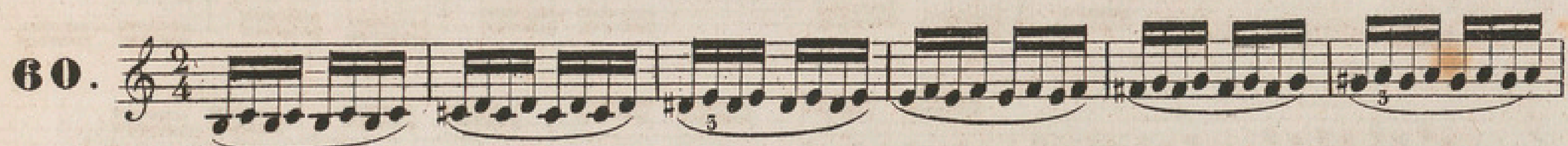


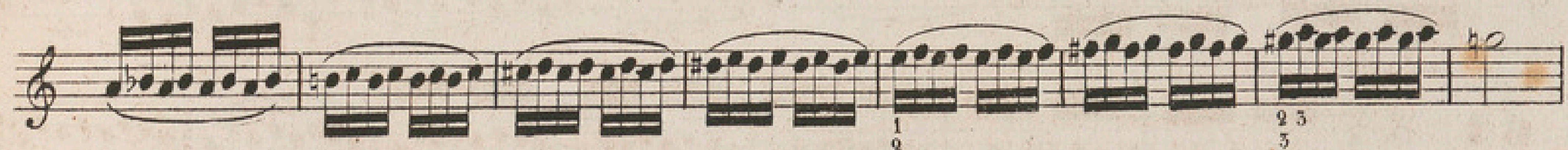


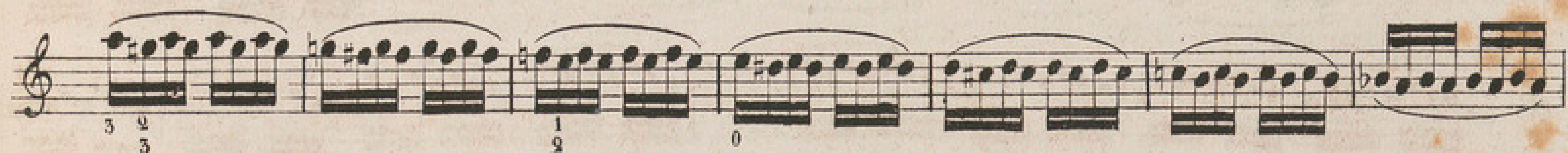


DU TRILLE.

60.









61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.



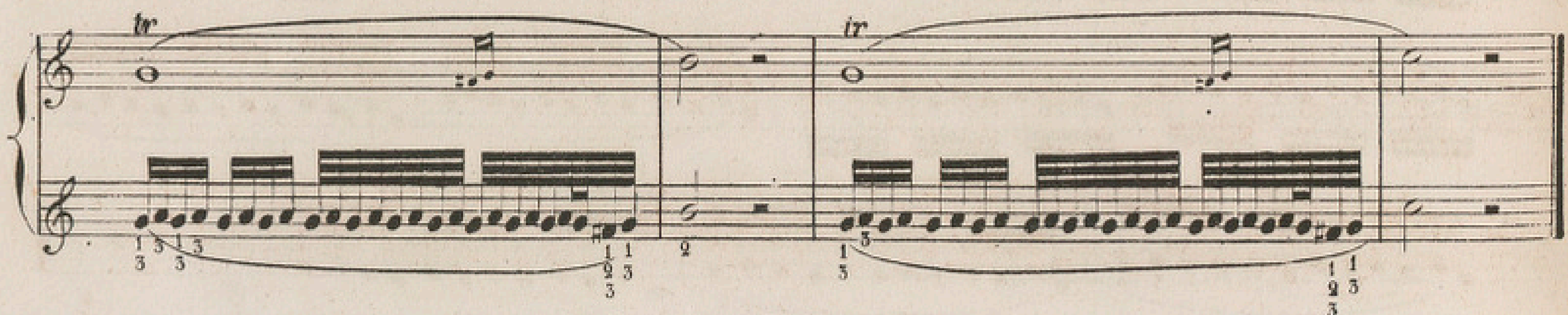




69.







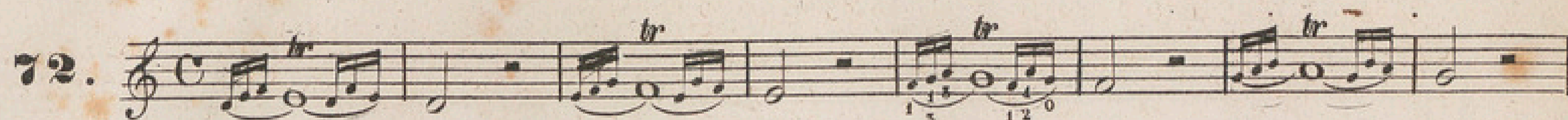
70.

tr

tr

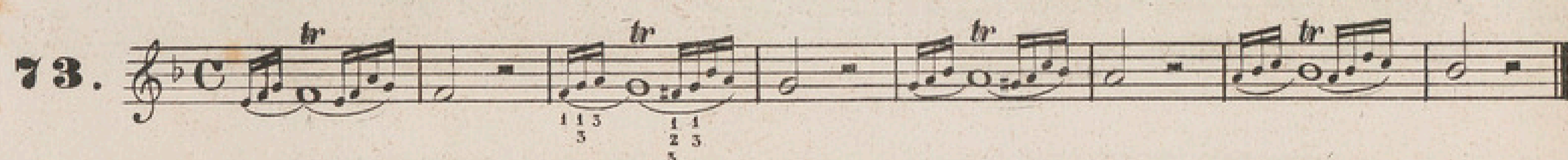
71

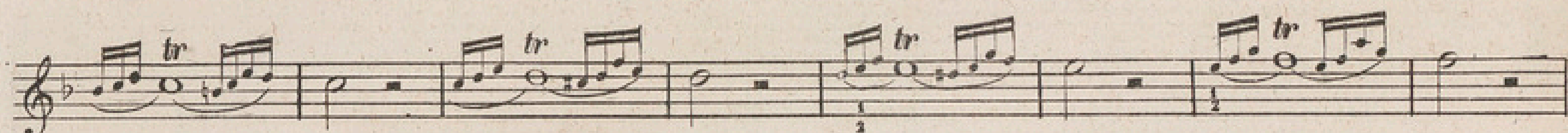
tr


72.





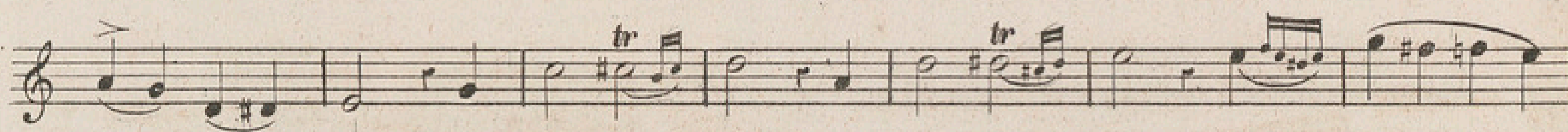

73.

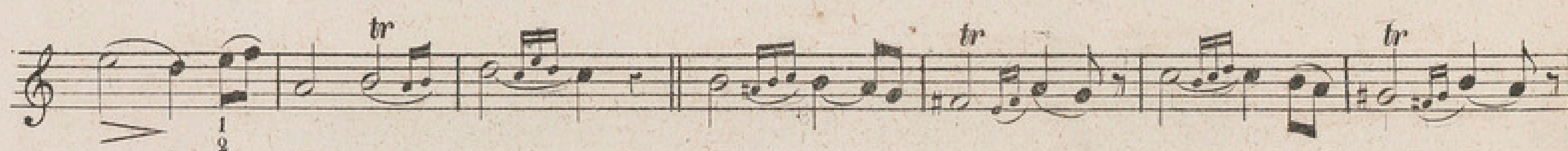


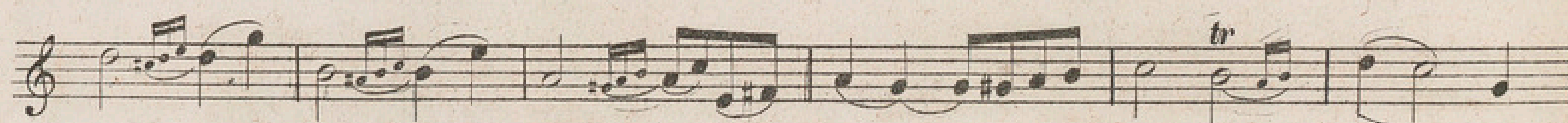





74.
Andante







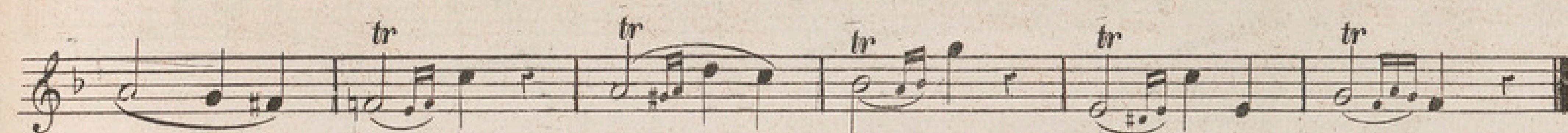


Andante.









Andantino.











Allegretto

77.

rall.

1º tempo.

rall.

78.

79.

80.

DU MORDANT.

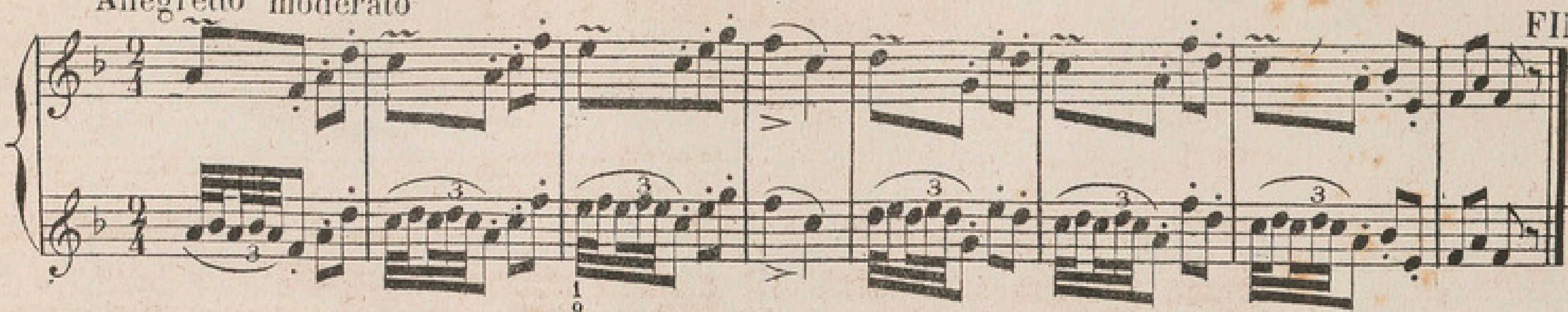
Allegro moderato.

81.

82.

Allegretto moderato

83.



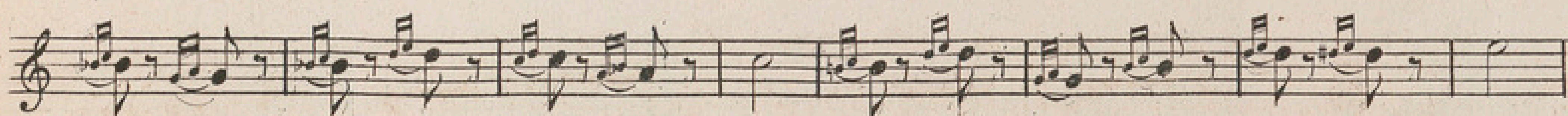


Allegro.

84.





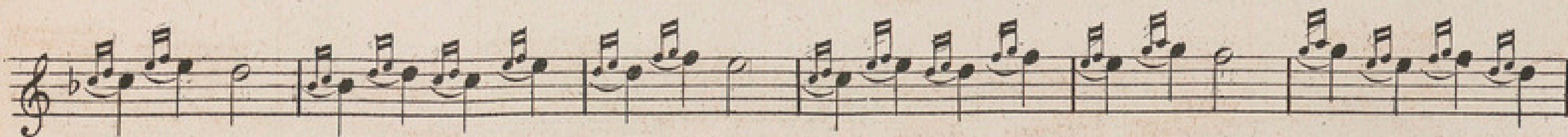




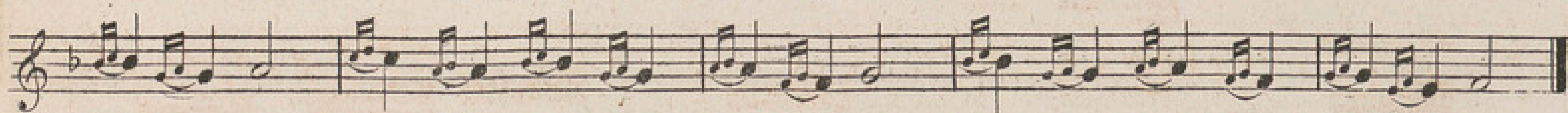
Allegro.

85.









Allegretto.

86.

Allegretto.

87.

Allegro.

88.

Fin

DC

DES SAUTS D'INTERVALLES

Il convient de travailler avec assiduité ce genre d'études, en ayant bien soin de ne pas déranger l'embouchure de dessus les lèvres, pour passer d'une note basse à une note haute, ou d'une note haute à une note basse. On obtient par là une grande sûreté d'attaque et une grande facilité d'exécution. (*Voyez* du n° 1 au n° 7.)

DES OCTAVES ET DES DIXIÈMES

Les octaves et les dixièmes ne sont pas très-usités sur le cornet à pistons; on peut néanmoins produire beaucoup d'effet par un intelligent emploi des octaves.

Quant aux dixièmes, il y a lieu de les ranger parmi les sauts d'intervalles. Il serait fort difficile, en effet, d'exécuter avec vitesse une mélodie quelconque, en employant successivement l'intervalle de dixième. (*Voyez* du n° 8 au n° 12.)

DES TRIOLETS

L'emploi des triolets a toujours été d'un excellent effet. Pour bien rendre le triolet, il faut s'étudier à faire parler chaque note avec une parfaite égalité. On doit travailler d'abord lentement, et ne passer à un mouvement plus vif que lorsque les doigts marchent avec régularité. (*Voyez* du n° 13 au n° 27.)

ÉTUDES EN DOUBLES CROCHES

Pour arriver à une exécution irréprochable, on doit travailler ces études en conservant toujours une mesure bien rhythmée, et en suivant ponctuellement les articulations qui sont indiquées. Il faut débuter avec lenteur et ne presser le mouvement qu'au fur et à mesure qu'on se familiarise avec l'exercice. Une trop grande vitesse ne donne pas toujours au jeu le brillant qn'on espère. La netteté et la régularité, voilà les vrais types d'une belle exécution. (*Voyez* du n° 28 au n° 47.)

DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR

En donnant un aussi grand développement à ces études, mon intention a été d'amener les élèves à pouvoir jouer aisément dans tous les tons. Certains doigtés paraîtront au premier abord difficiles; ce n'est pas une raison pour les laisser de côté, c'en est une, au contraire, pour les aborder avec courage et conviction. Il reste toujours quelque chose d'un

pareil travail, même si on exécute lentement ces accords; et les efforts que l'on aura faits pour vaincre certaines impossibilités montreront bien vite qu'elles ne sont qu'apparentes. Elles n'offriront d'obstacle insurmontable qu'aux artistes qui, par paresse, auront contracté la funeste habitude de jouer toujours dans des tons simples. (*Voyez* du n° 48 au n° 52.)

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE

L'accord de septième dominante étant le même dans les modes majeur et mineur, devient ici le complément des études précédentes. On devra le travailler en conservant toujours cette même régularité que je ne saurais trop recommander. (*Voyez* les n°s 53 et 54.)

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

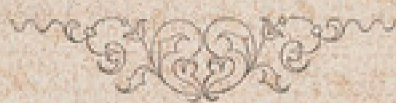
Cet accord joue un grand rôle dans la composition musicale actuelle; il rend, grâce à son élasticité, des services incalculables; car, uniquement composé de tierces mineures, on peut l'interpréter de bien des manières différentes, et il y a une foule de cas où le musicien y a recours.

Il occupe cependant une place régulière dans la gamme mineure, ainsi que l'on en pourra juger par l'étude n° 55, dans laquelle je lui ai assigné son véritable rang.

On peut faire des successions d'accords de septièmes diminuées, attendu qu'ils s'enchaînent avec beaucoup de facilité. J'ai présenté cet accord dans des rhythmes et dans des enchaînements différents, afin que l'élève puisse se rendre bien compte de son effet. (*Voyez* du n° 55 au n° 61.)

DU POINT D'ORGUE

Je joins à ces études une série de points d'orgue en forme de préludes, afin d'habituer les élèves à bien terminer un solo. Il sera bien de transporter ces points d'orgue dans tous les tons. Il faut avoir soin de respirer aux endroits où se rencontrent des repos, afin d'arriver à la conclusion de la phrase avec toute sa force, et sans laisser tomber le son; autrement l'effet se trouverait complétement annihilé.



DES INTERVALLES.

N.º 1.

2.

3.

3 3 3
2

1
2

4.

5.

6.

7.

Nº6.

Nº7.

DES OCTAVES ET DES DIXIEMES.

8.

9.

10.

Fin.

D.C.

11.

Fin.

D.C.

12.

Fin.

D.C.

DES TRIOLETS.

13.

14.

15.

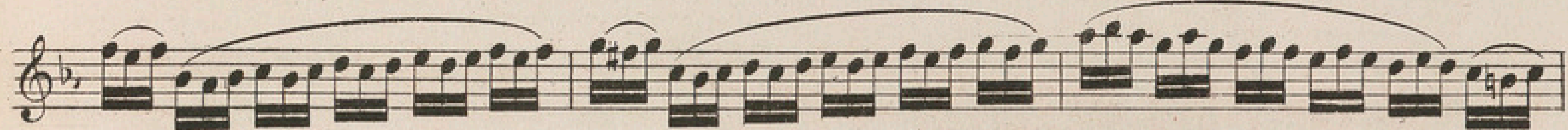
16.





17.









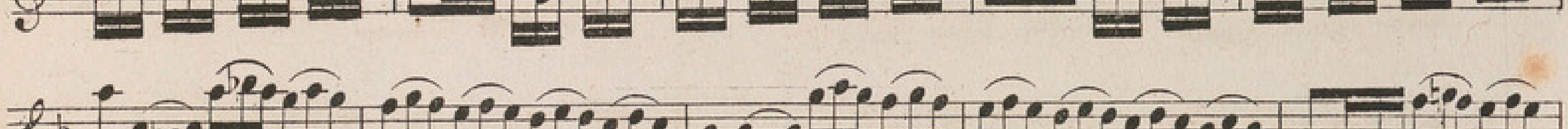


18.















19.

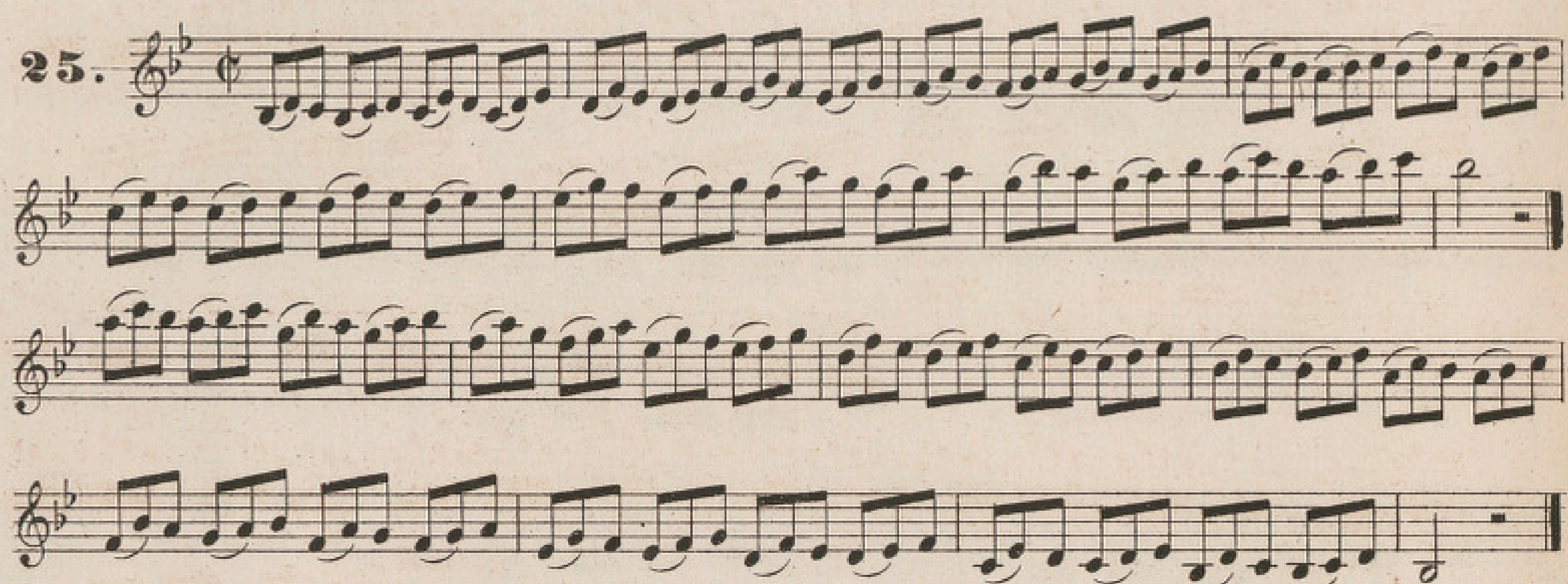
20.

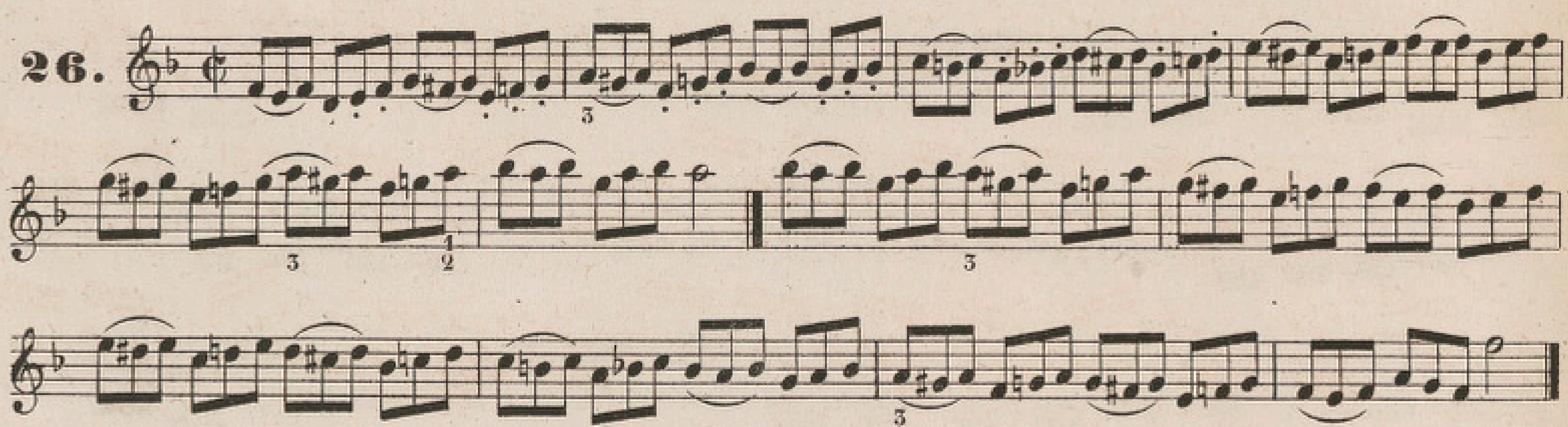
21.

22.

23.


24.


25.


26.


27.

ETUDES EN DOUBLES CROCHES.

28.

29.

30.

3

3

1
2

31.

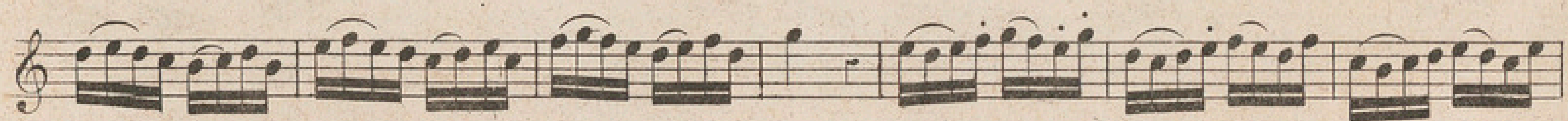


32.

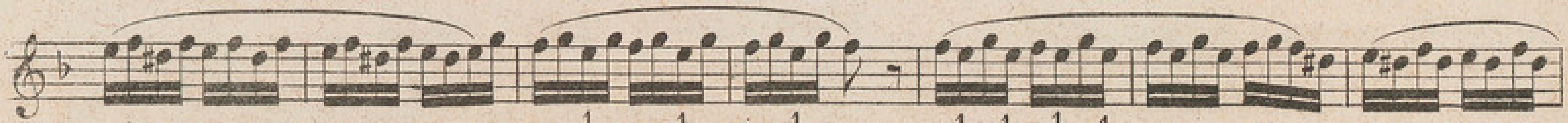


33.

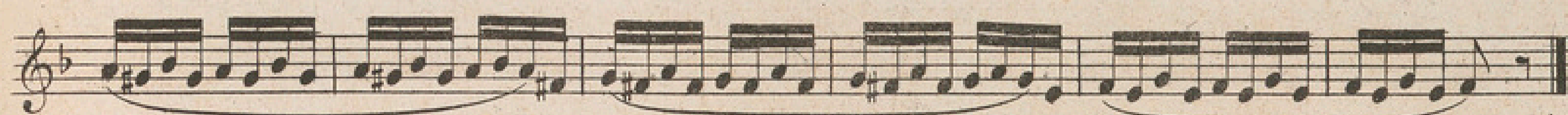

34.



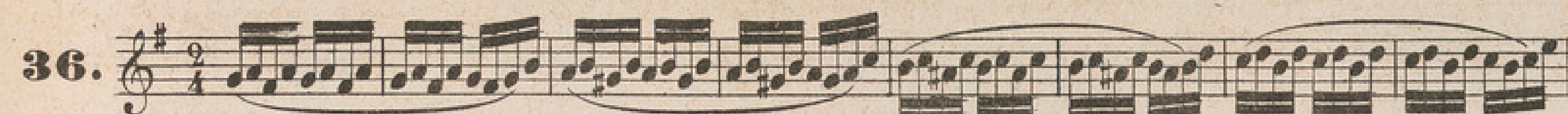
35.

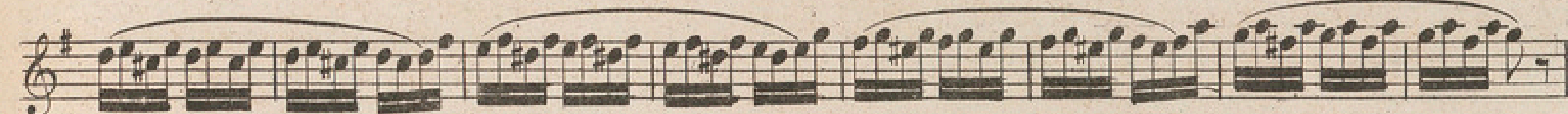



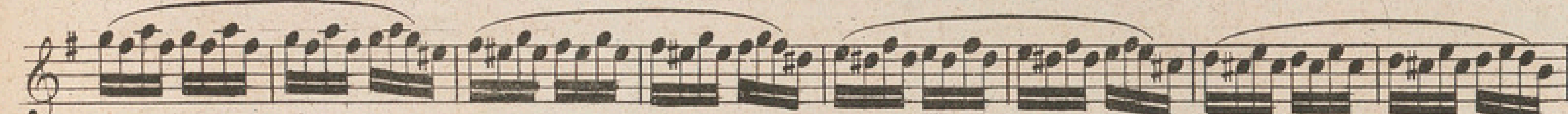


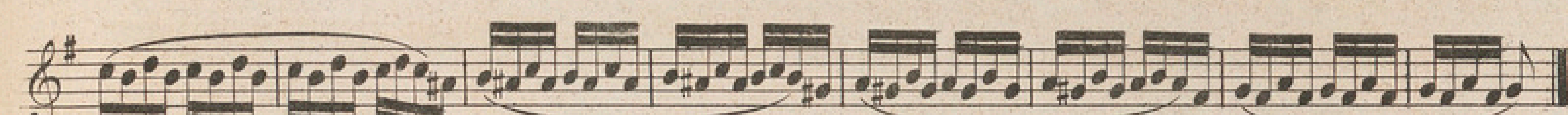


36.





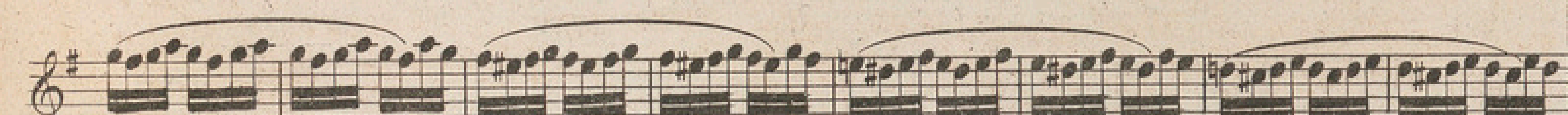




37.







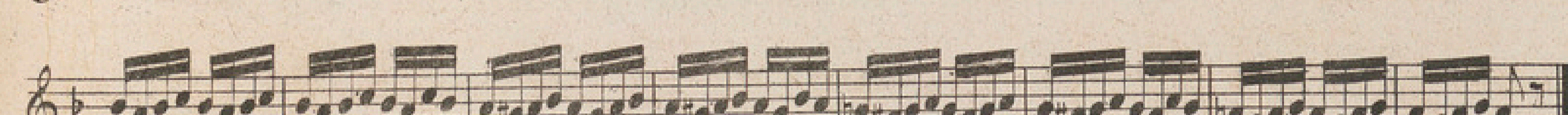


38.









39.

40.

41.

½

42.

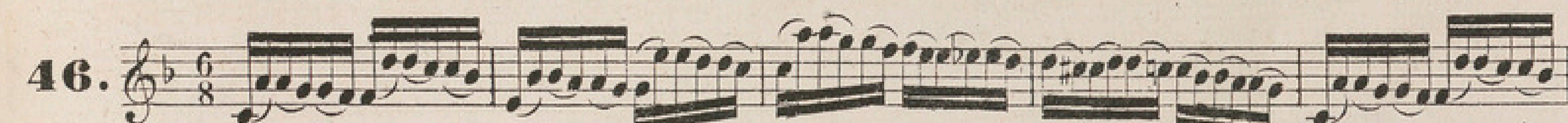
43.



44.



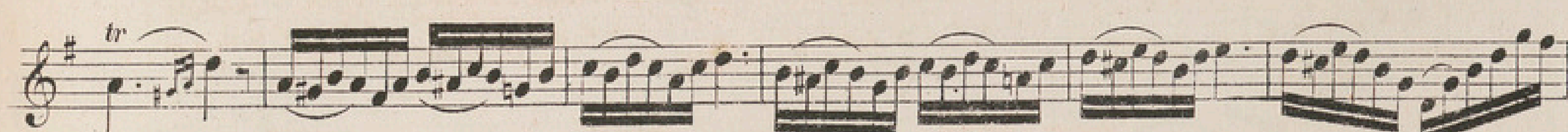

45.


46.

Fin.

D.C.

47.

tr

tr



DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR.

48.

49.

50.

51.

52.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE.

53

54.

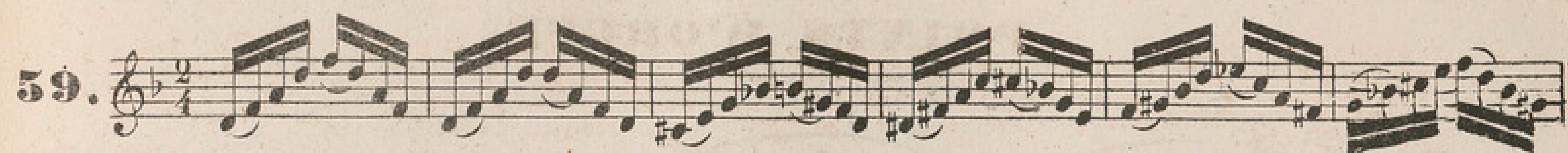
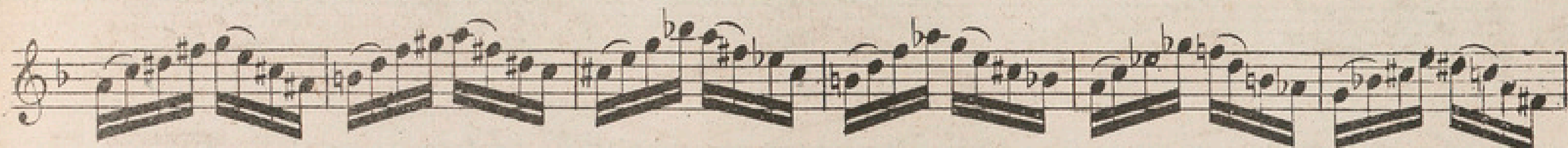
DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

55.

56.

57.

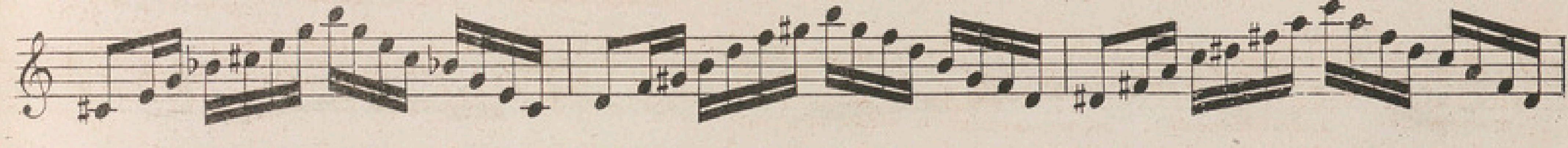
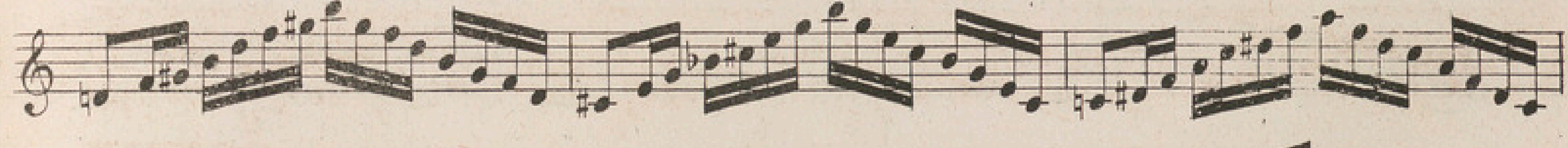
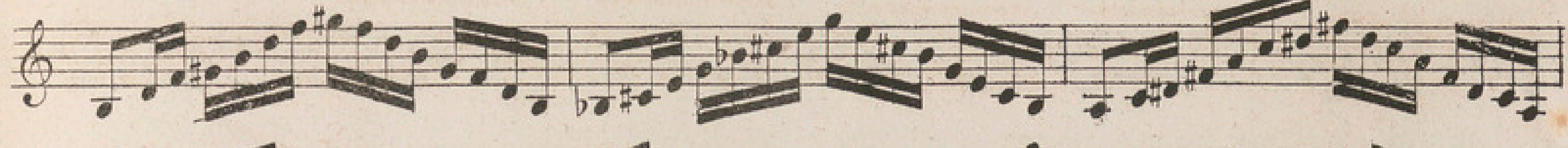
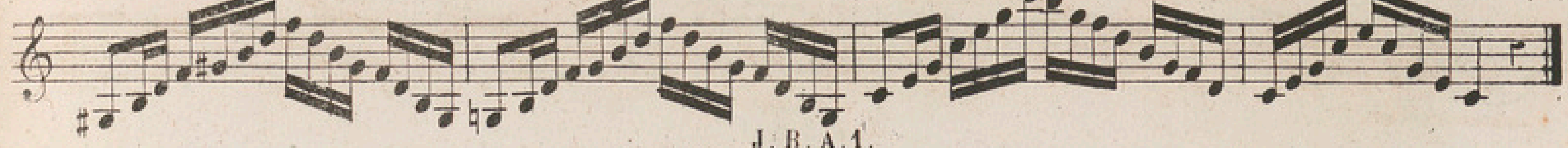
58.

59. 



60. 



61. 

POINTS D'ORGUE.

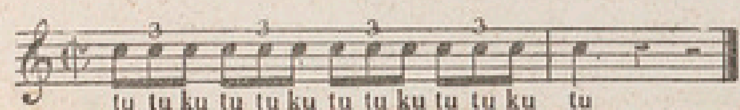
62.

ÉTUDES SUR LE COUP DE LANGUE

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE

Le *staccato* consiste à détacher avec régularité une succession de notes, sans que le coup de langue soit ni trop sec, ni trop allongé. Pour arriver à une telle perfection, on devra travailler très-lentement les premières études qui servent de point de départ.

Il faut primitivement s'appliquer à prononcer avec beaucoup d'égalité les syllabes :



Pour donner plus d'égalité au coup de langue, il faut, en commençant, allonger un peu chaque syllabe, de manière à bien lier les notes entre elles. Ce n'est que lorsque le coup de langue sort avec précision que l'on doit prononcer avec plus de sécheresse, afin d'obtenir le vrai *staccato*.

Voici le mécanisme du *staccato* ternaire.

En prononçant les syllabes *tu tu,* la langue se place contre les dents de la mâchoire supérieure et, en se retirant, produit les deux premiers coups. La langue doit alors remonter au fond de la bouche et obstruer le gosier en se gonflant par l'effet de la prononciation de la syllabe *ku*, qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, détermine le troisième coup.

Pour donner à cet effet de va-et-vient une grande régularité, il faut travailler lentement afin que la langue, tout comme le ferait une soupape, laisse échapper à chaque syllabe la même quantité d'air.

Grâce à ce genre d'articulation, il n'y a plus de traits difficiles ; on peut arriver à jouer aussi facilement que le fait la flûte ; mais il faut, pour cela, une prononciation d'une grande pureté. L'expérience m'a démontré que pour obtenir un *staccato* vraiment perlé, il faut prononcer les syllabes *tu tu ku tu tu ku tu,* comme il vient d'être indiqué, et non pas les syllabes *du du gu du du gu du;* ces dernières vont plus vite, il est vrai ; mais, au lieu de détacher, elles produisent un coup de langue dans le son.

Le coup de langue ne doit pas être trop précipité, car alors l'auditeur finit par ne plus le distinguer. Il faut bien se rappeler que cette articulation doit servir à exécuter des traits en changeant de note sur chaque coup de langue, et non pas à imiter le bruit de la crécelle. On obtient, au reste, une très-suffisante vitesse par le moyen que j'ai indiqué. Ce à quoi il faut principalement s'appliquer, c'est à réaliser une précision et une netteté irréprochables. (*Voyez* du n° 1 au n° 76.)

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE

Ce genre de *staccato* est d'un grand secours dans l'exécution des gammes, des arpéges et de tous les traits dans le rhythme binaire. Pour arriver à l'exécuter avec précision, il faut le travailler lentement, en suivant les principes indiqués pour le coup de langue en *staccato* ternaire.

On devra primitivement prononcer les syllabes 

Comme on le voit, la langue opère

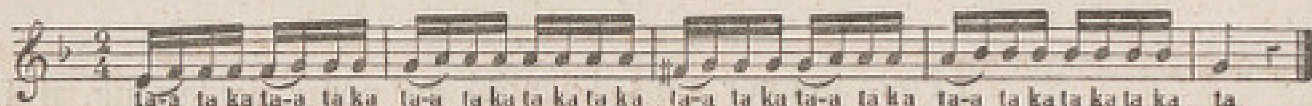
un mouvement de va-et-vient qu'il est très-difficile d'obtenir avec une égalité parfaite; mais aussi une fois ce résultat acquis, on peut exécuter tous les traits les plus difficiles avec toute la vitesse, l'énergie et l'entrain désirables.

Après avoir travaillé toutes les études affectées à ce genre d'articulation, on pourra se reporter aux gammes, aux accords parfaits, ainsi qu'aux accords de septième dominante et de septième diminuée, et les exécuter en employant ce même *staccato*, afin d'habituer les doigts à marcher régulièrement avec la langue. Ce sera là un fécond travail. (*Voyez* du n° 77 au n° 114.)

DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE

Pour entremêler des coulés au *staccato* binaire, il y a un genre particulier de prononciation à employer. Il serait monotone de faire toujours des *staccatos*, sans recourir aux coulés. Leur mélange apporte une heureuse variété dans l'exécution, en même temps qu'elle facilite l'accélération du mouvement.

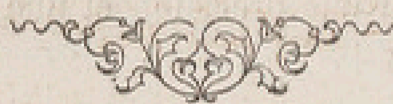
On obtient cette articulation en prononçant les syllabes suivantes :



La syllabe *ta* sert à attaquer la première note, et la syllabe *a*, qui vient ensuite, permet, en prolongeant le son, de couler facilement sur la deuxième note. Ce coup de langue est assurément un des plus indispensables, attendu que l'on trouve son emploi dans tous les genres de musique. (*Voyez* du n° 115 au n° 134.)

DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE

Ayant maintes fois remarqué que les élèves, — soit au Conservatoire, soit ailleurs, — qui savaient faire le coup de langue de trompette, n'arrivaient presque jamais à exécuter très-correctement le vrai *staccato*, j'en conclus que ce coup de langue est un obstacle aux autres articulations, et j'engage à ne l'étudier que quand on possédera bien tous les autres. L'exécution en est d'ailleurs des plus faciles, quand on est arrivé à bien rendre les coups de langue binaires et ternaires. (*Voyez* du n° 135 au n° 145.)



DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE.

N.º 1.

Tu tu ku tu tu ku tu

2.

Tu tu ku tu tu ku tu

3.

Tu tu ku tu tu ku tu

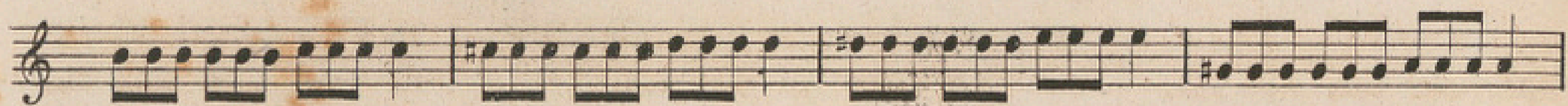
4.

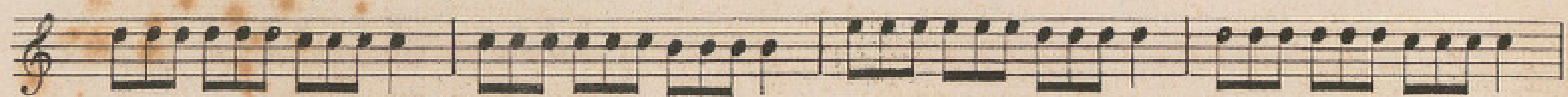
Tu tu ku tu tu ku tu

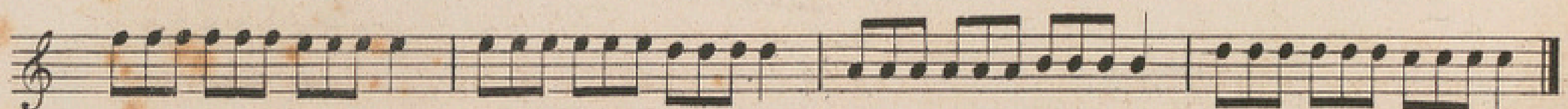
5.

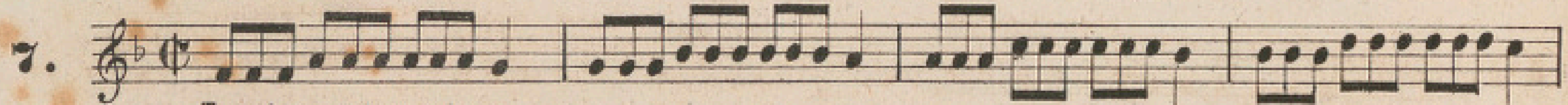
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

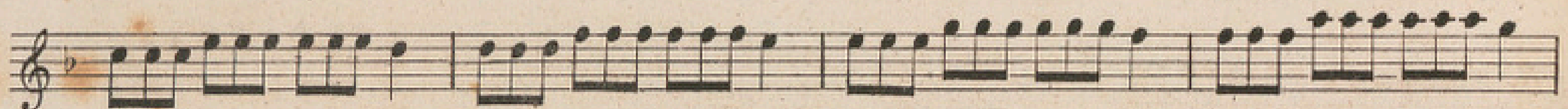

6.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

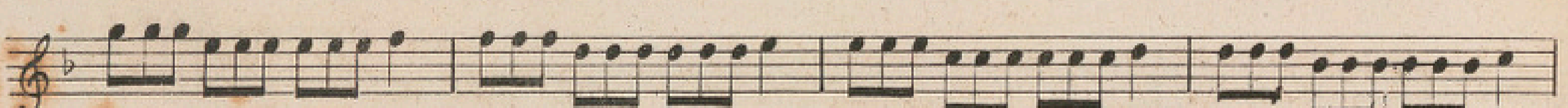


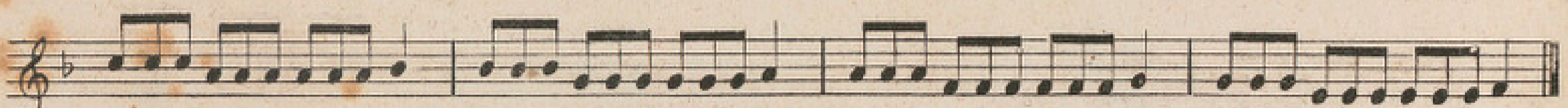


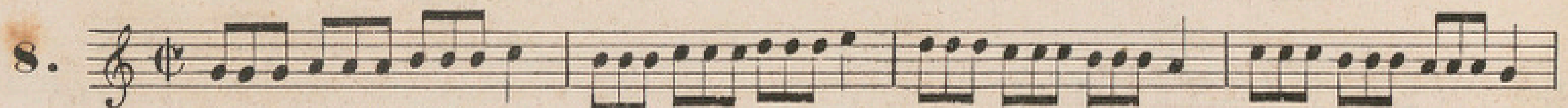


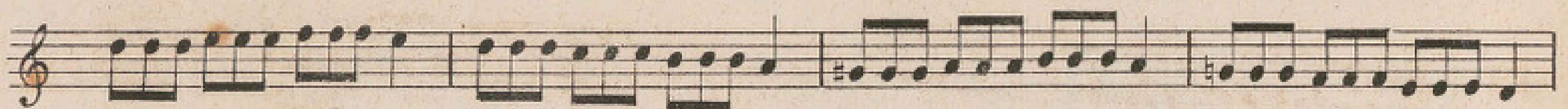

7.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

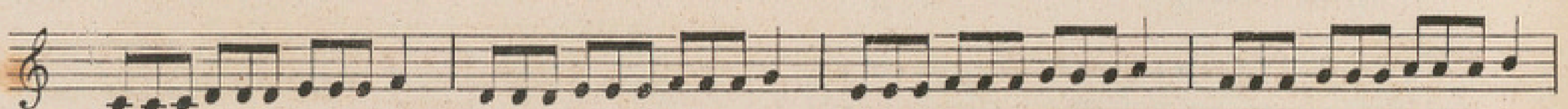


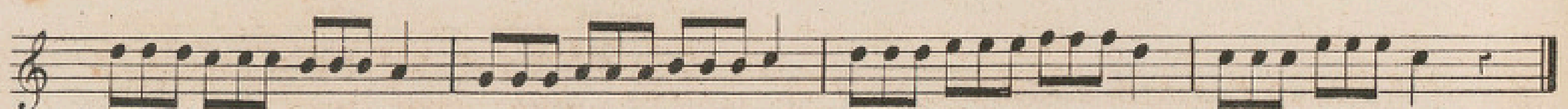


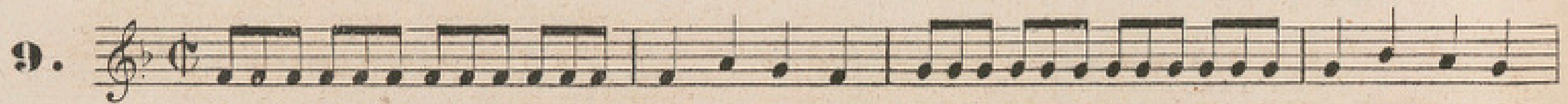



8.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

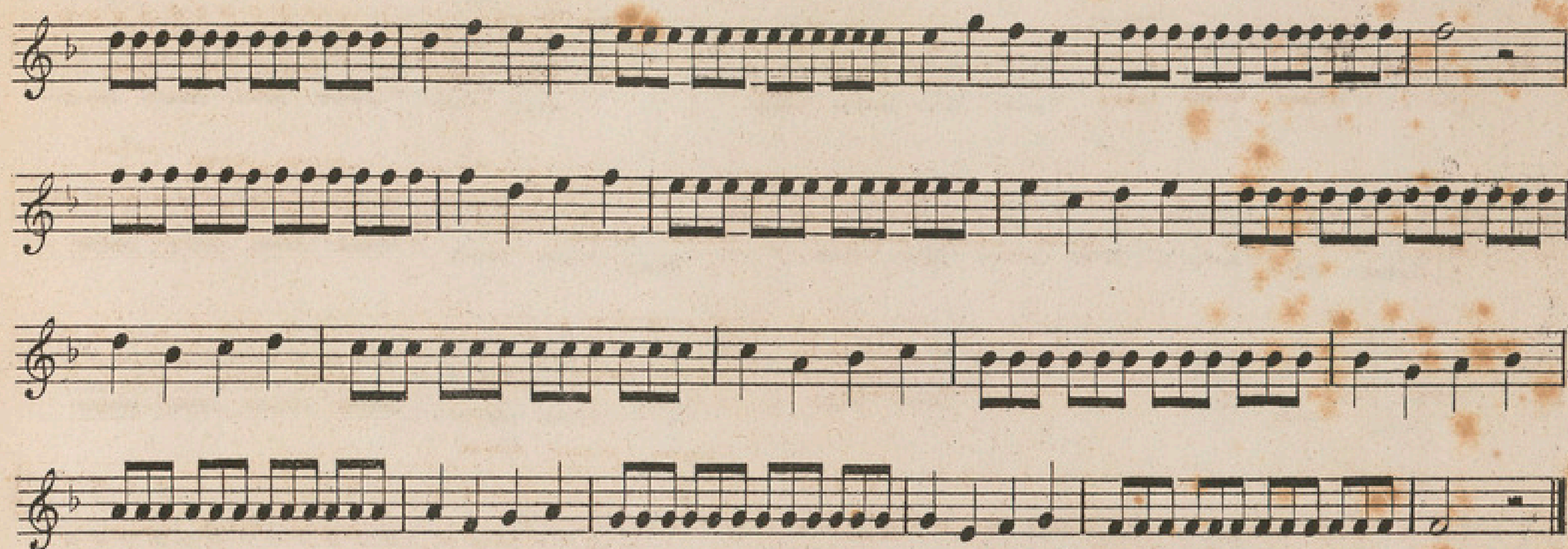







9.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





10.


Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

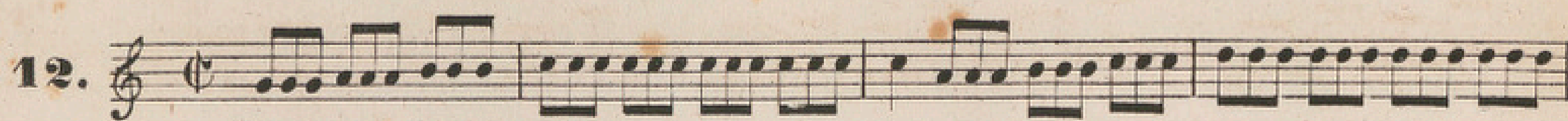


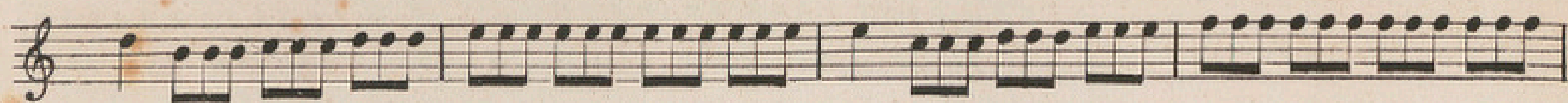
11.

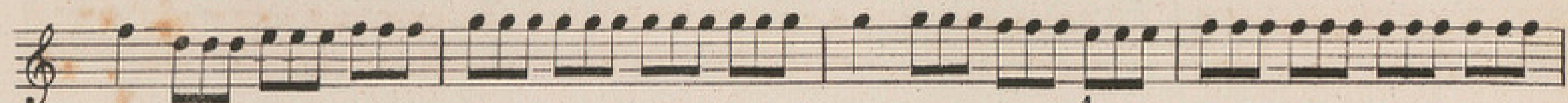

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

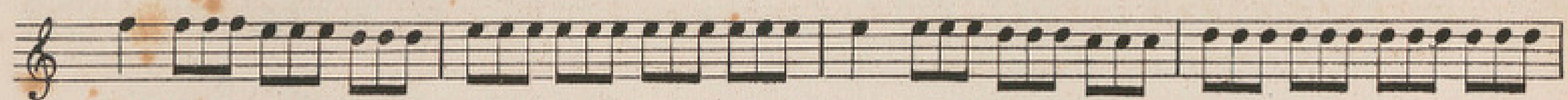


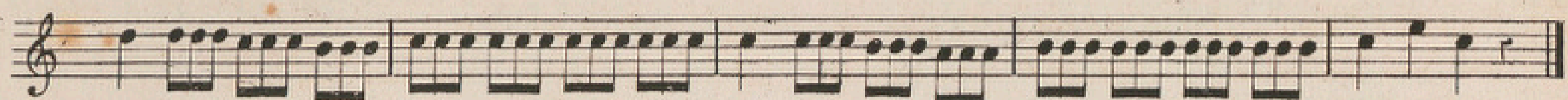
12.


Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



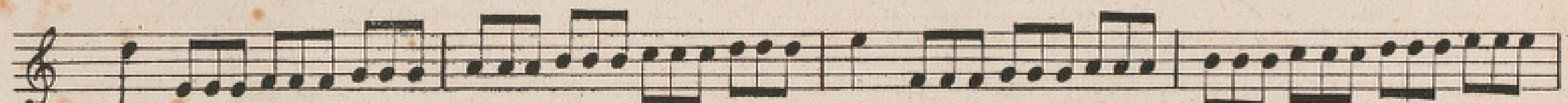

1
2

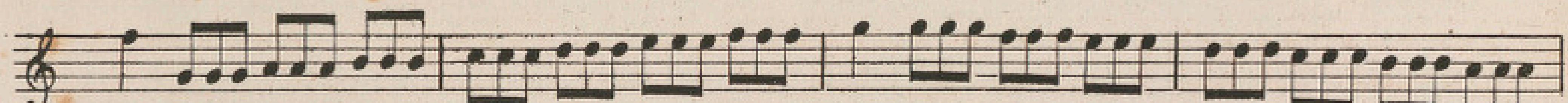


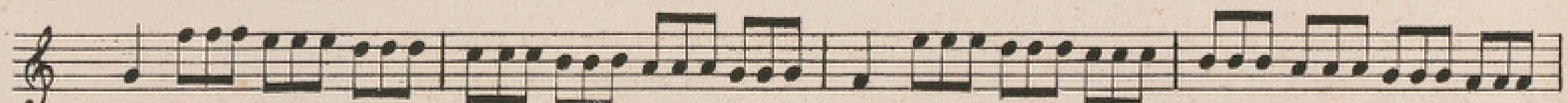


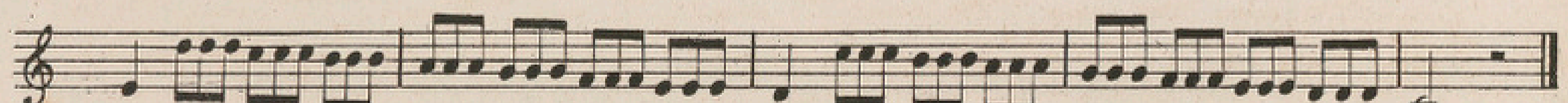
13.


Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

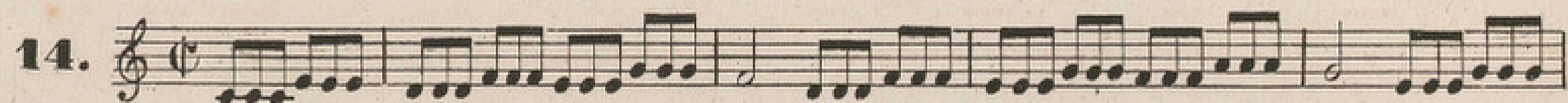








14.

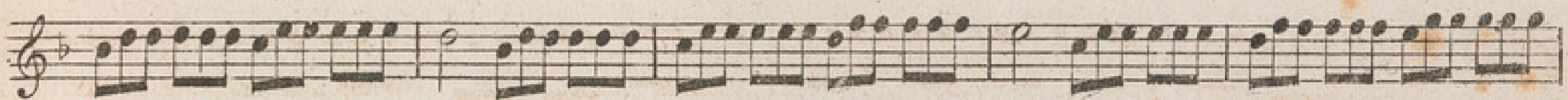


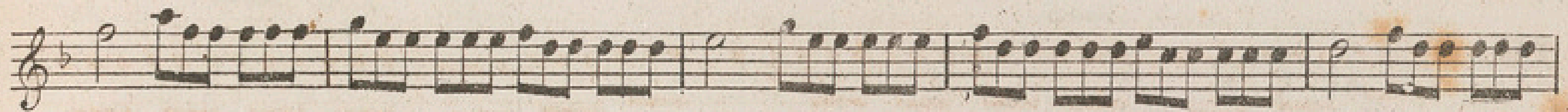


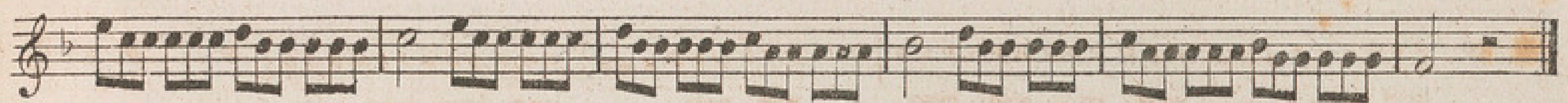




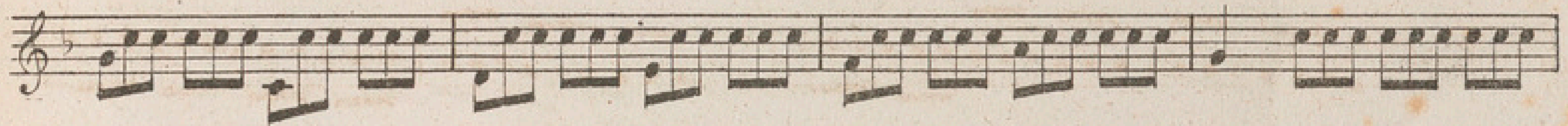

15.
Tu tuku tu tu ku tu tuku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

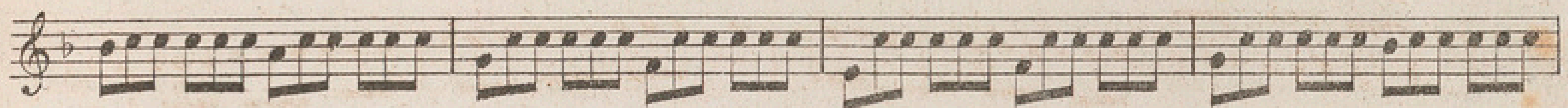


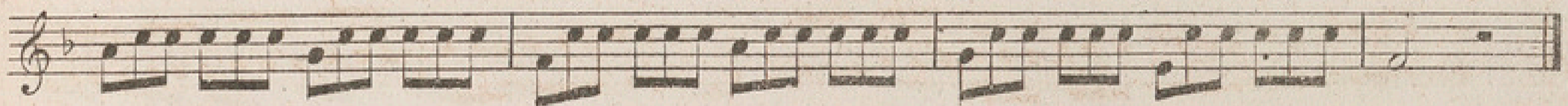





16.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu








17.
Tu tu kutu tukutu tu ku tu tu k tu

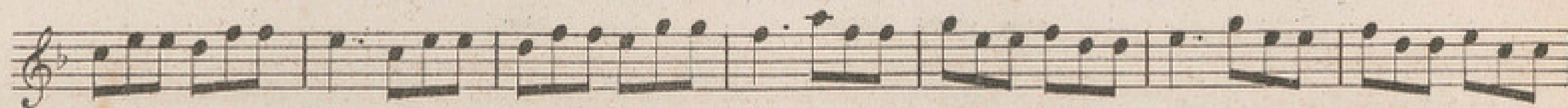


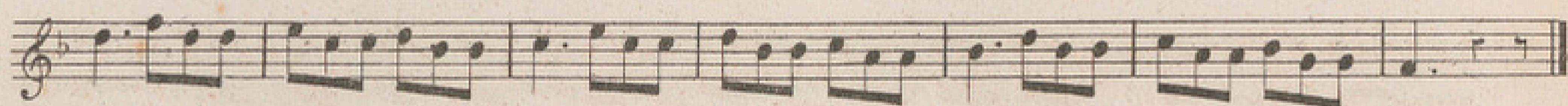




18.

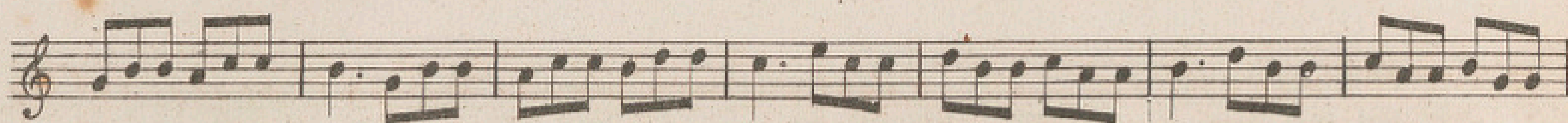
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





19.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





20.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

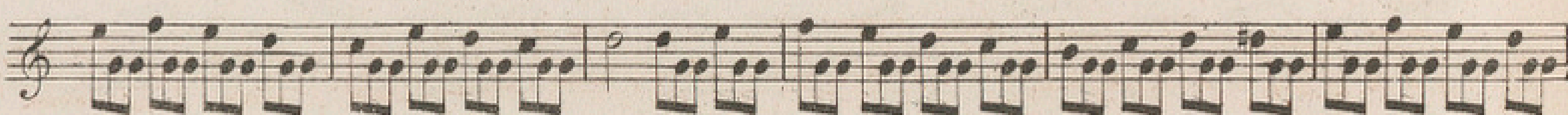




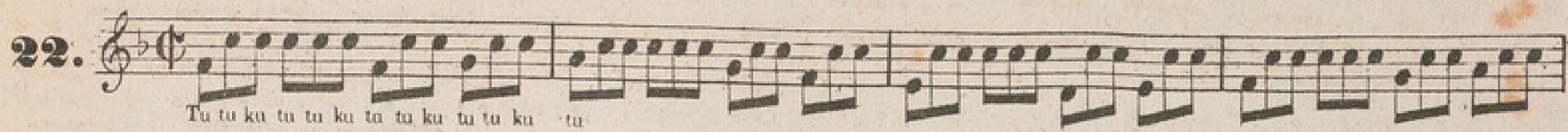


21.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

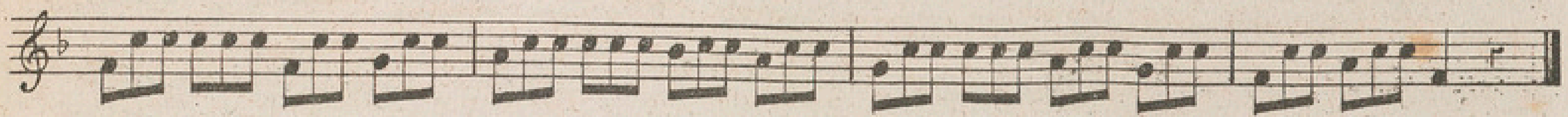




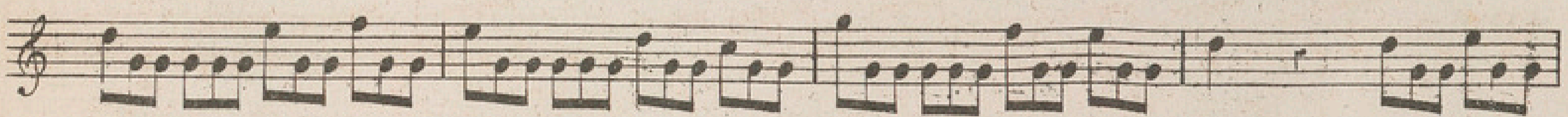

22.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





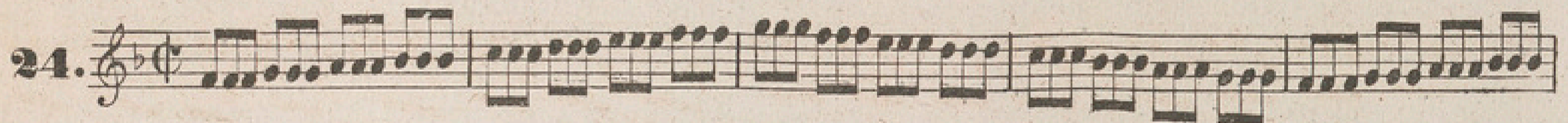



23.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

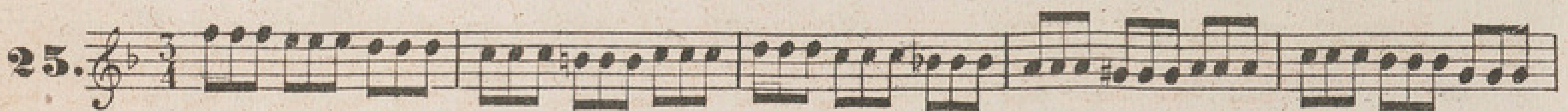






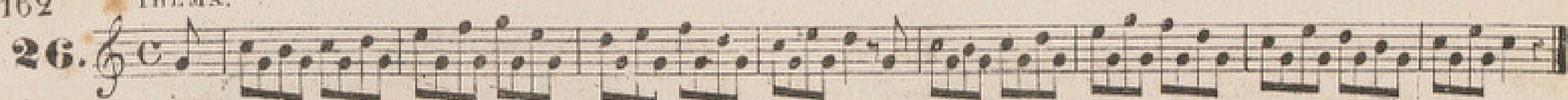

24.



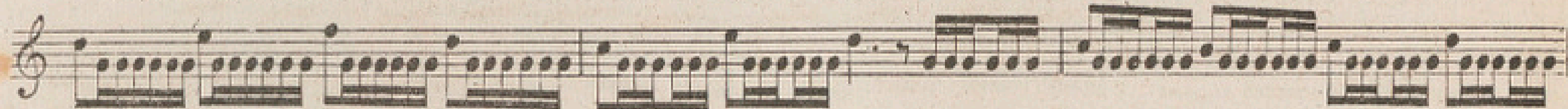

25.

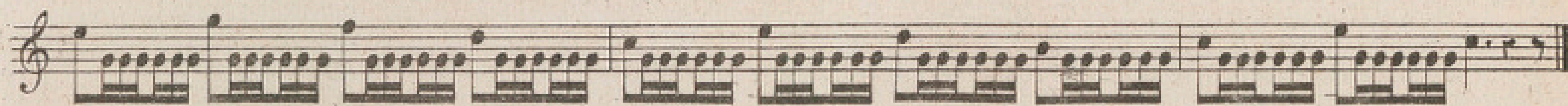


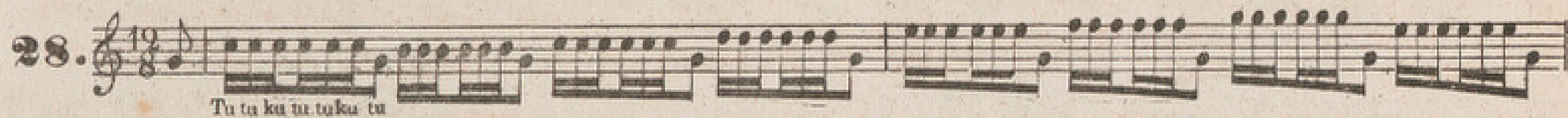


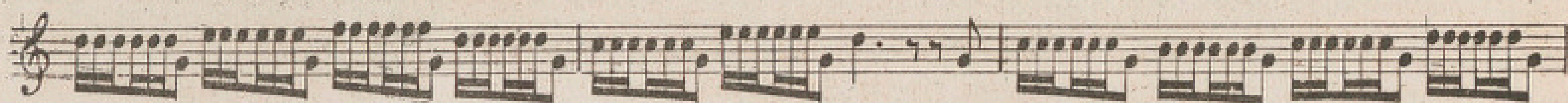

26.

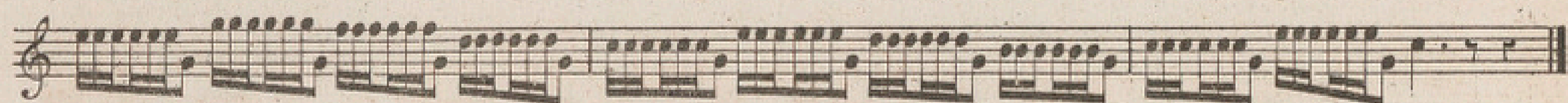

27.
Tutukututuku tu






28.
Tu tu ku tu tuku tu



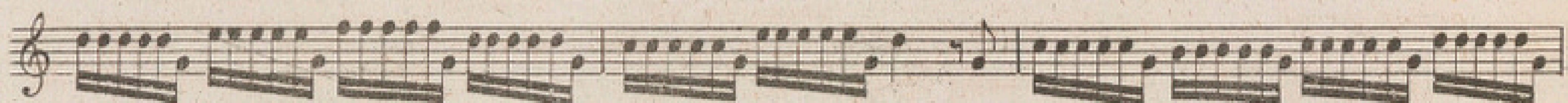


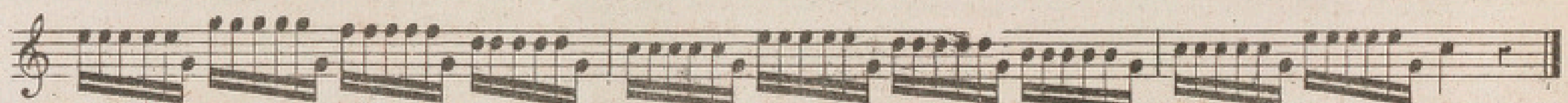

29.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

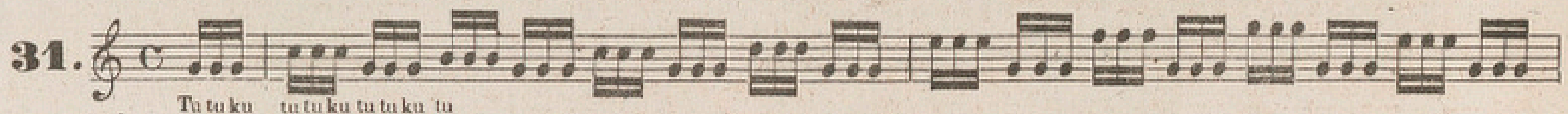


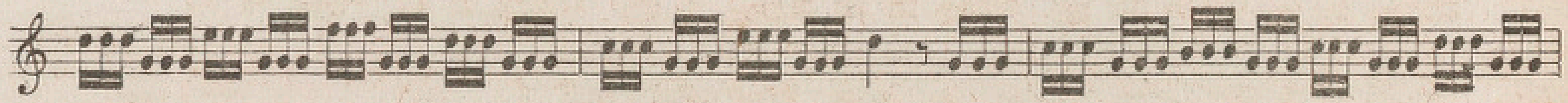


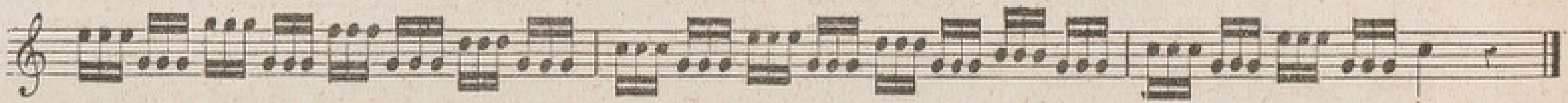

30.
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku

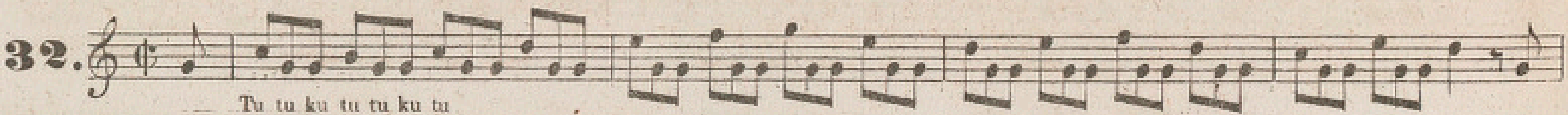





31.
Tutuku tutuku tutuku tu






32.
Tu tu ku tu tu ku tu



33.

Tu tu ku tu tu ku tu

34.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

35.

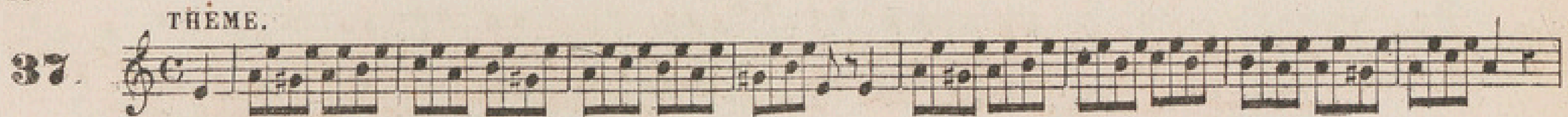
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

36.

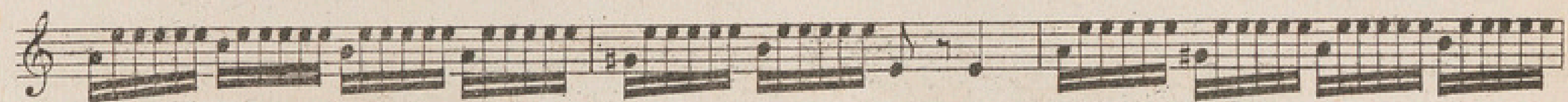
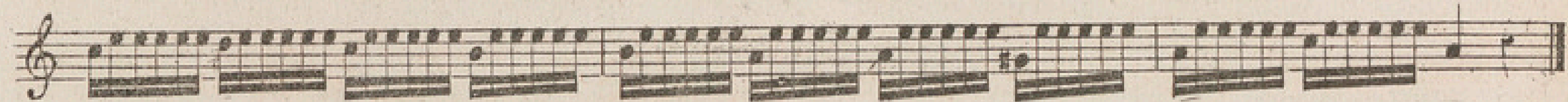
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

THÈME.

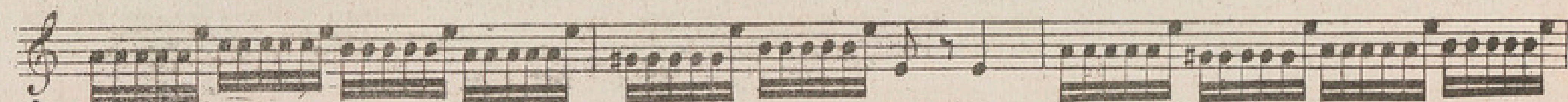
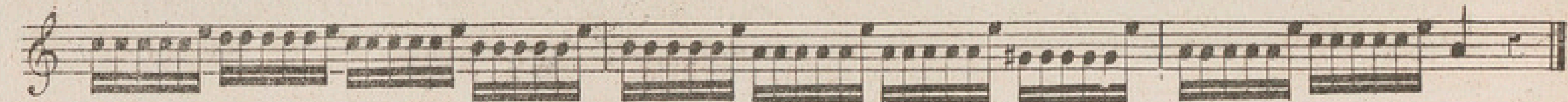
37.



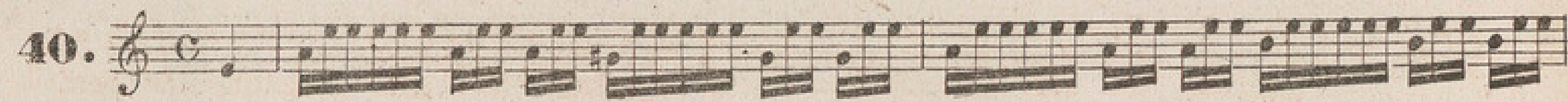
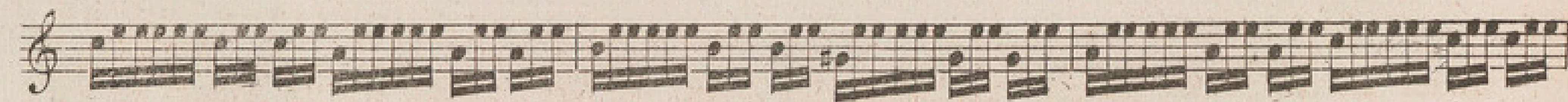
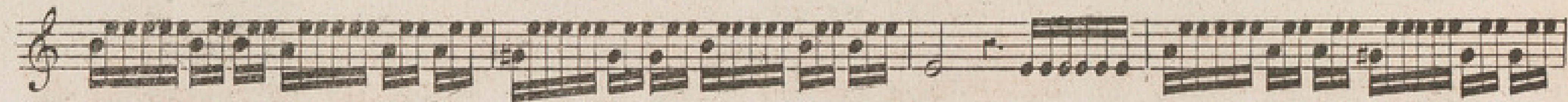
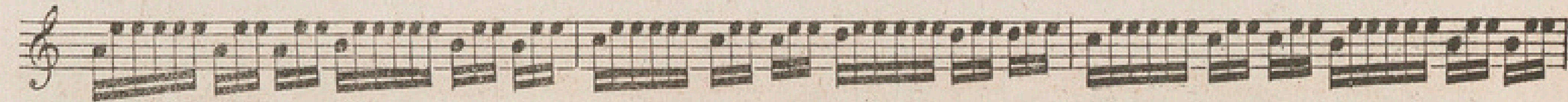
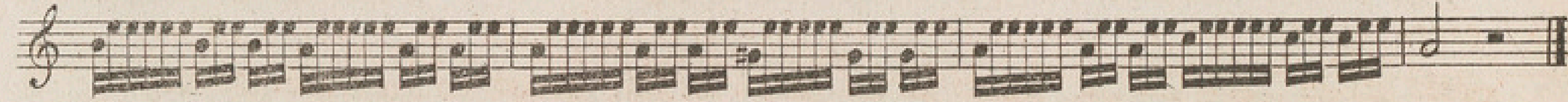
38.

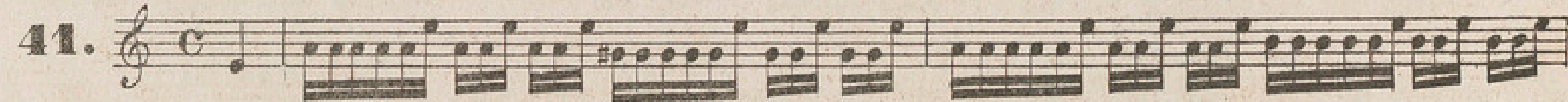
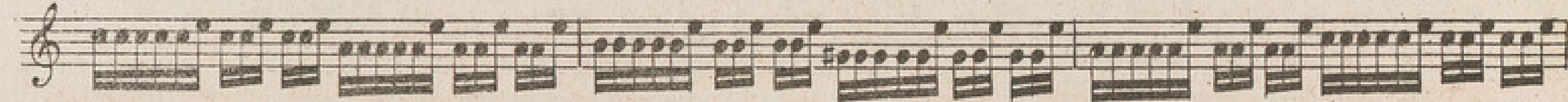
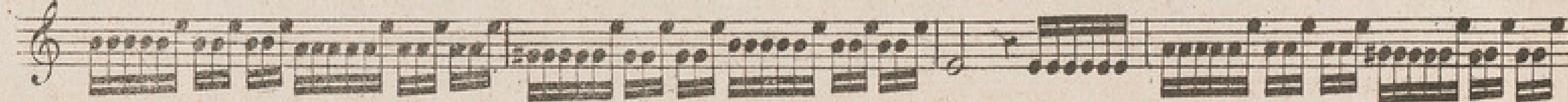
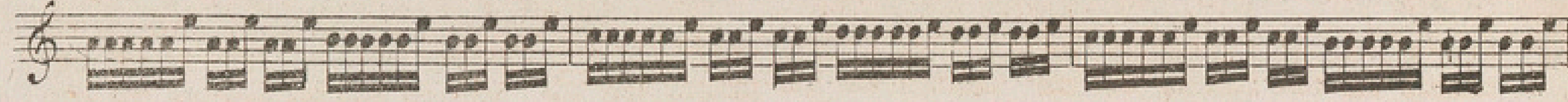
39.

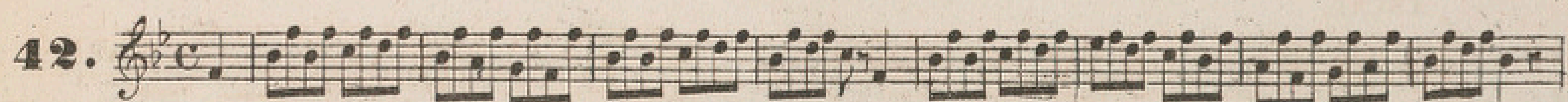




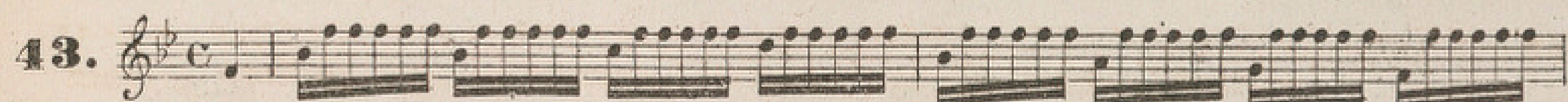
40.

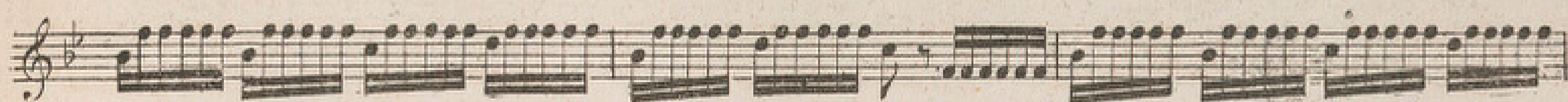






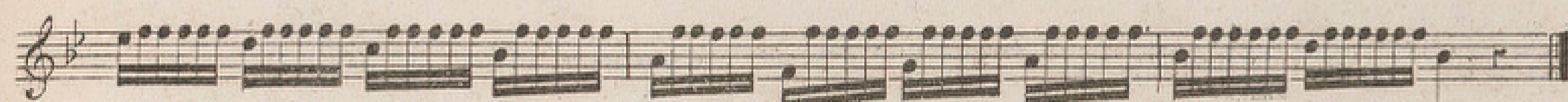
41.

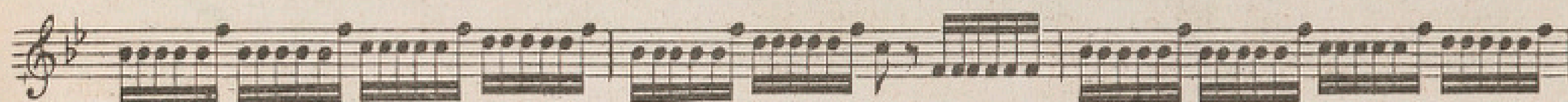

42. 

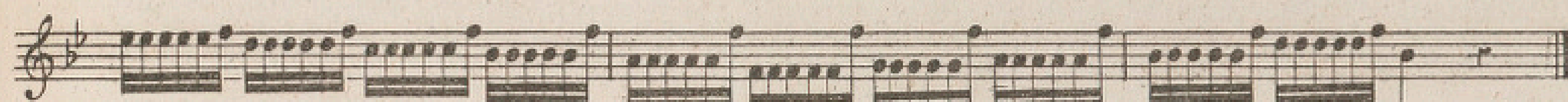
43. 

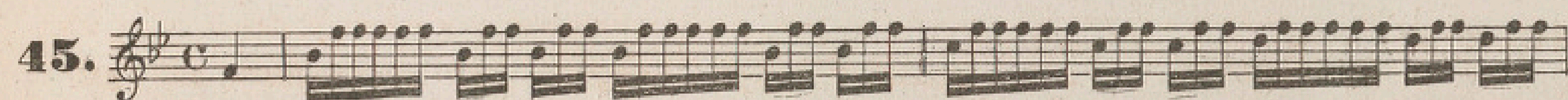


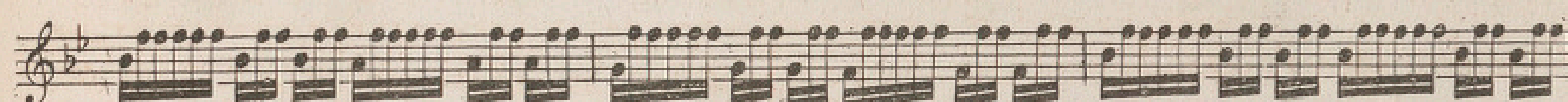


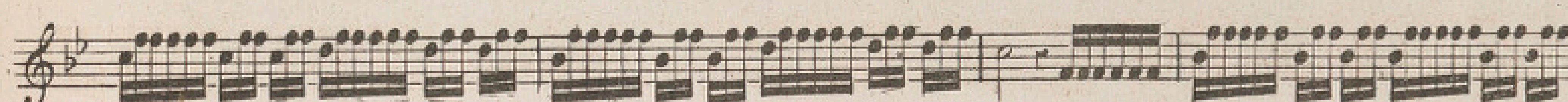
44. 

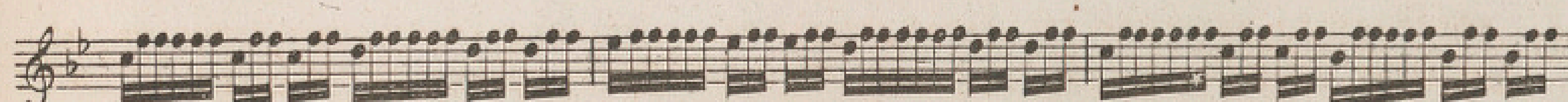


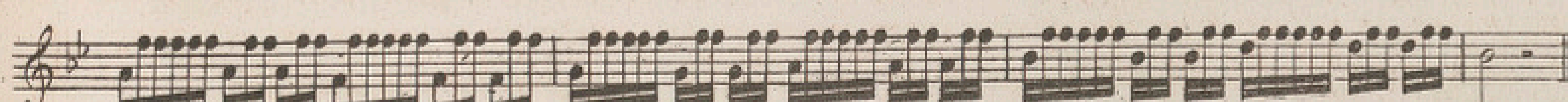


45. 



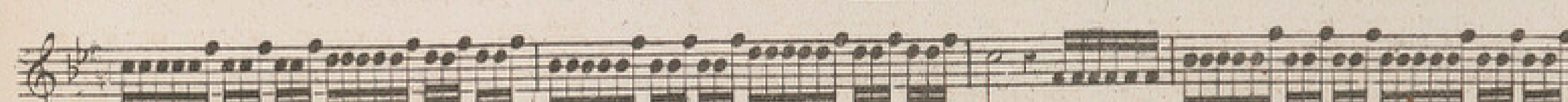


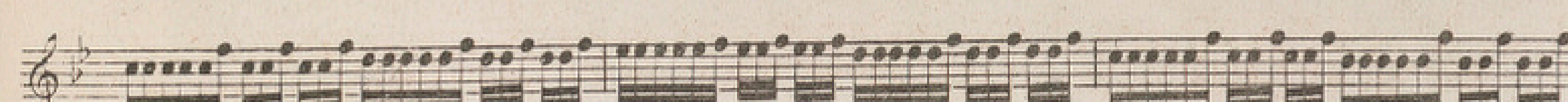


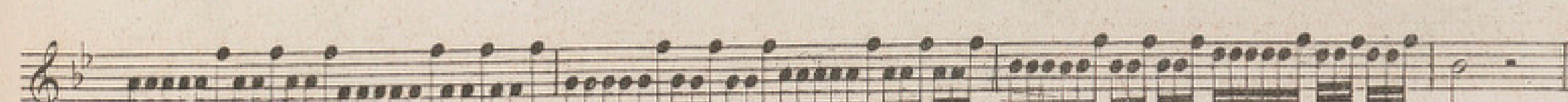


46. 









47. 2/4
tu tu ku tu tu ku

48. 2/4
tu tu ku tu tu ku tu

49. 2/4
tu tu ku tu tu ku tu

50. 2/4
tu tu ku tu tu ku tu

51. 2/4

52. 2/4
tu tu ku tu tu ku tu

53.

tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

54.

55.

56.

57.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu

58.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

59.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

3 1 3 3

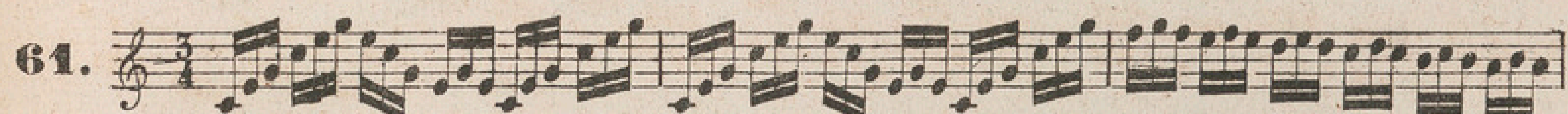
3 1 3 3

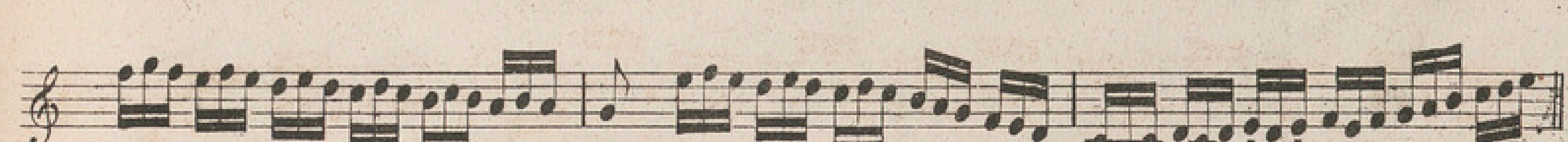
60.





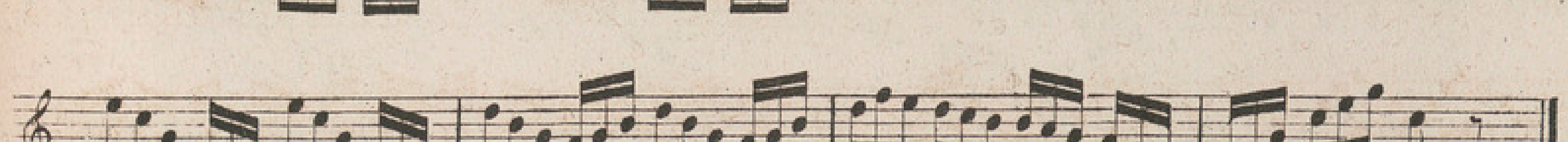

61.






62.



63.

64.

65.

66.



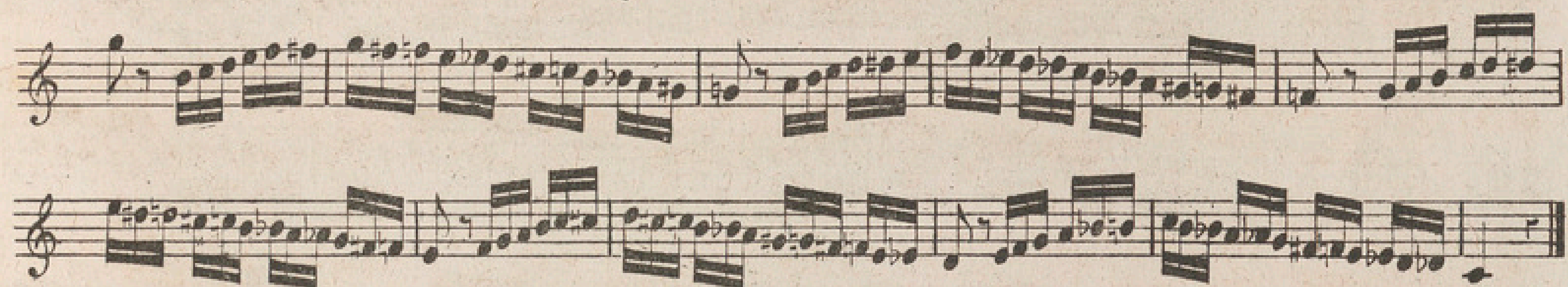


67.



68.

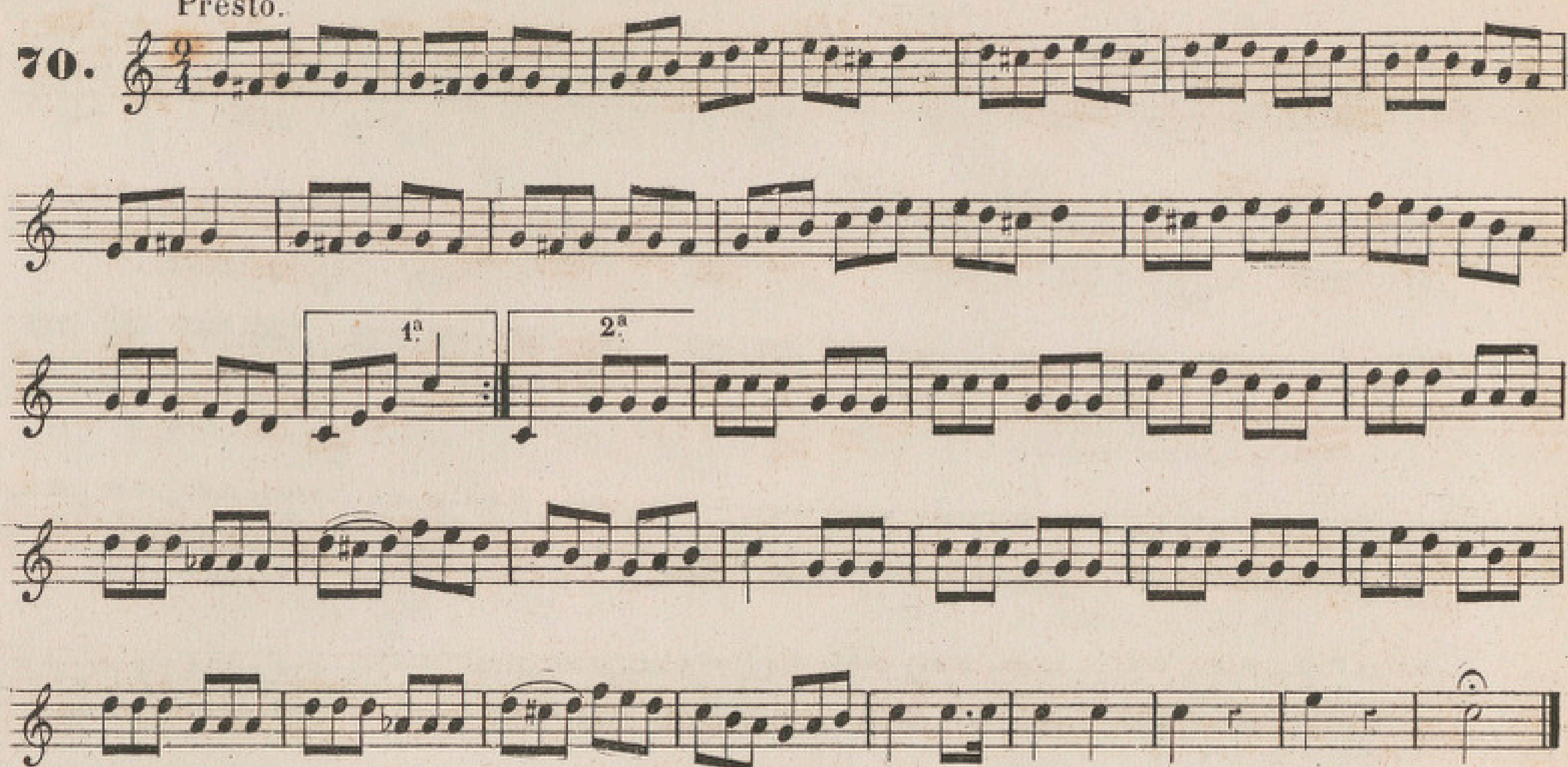




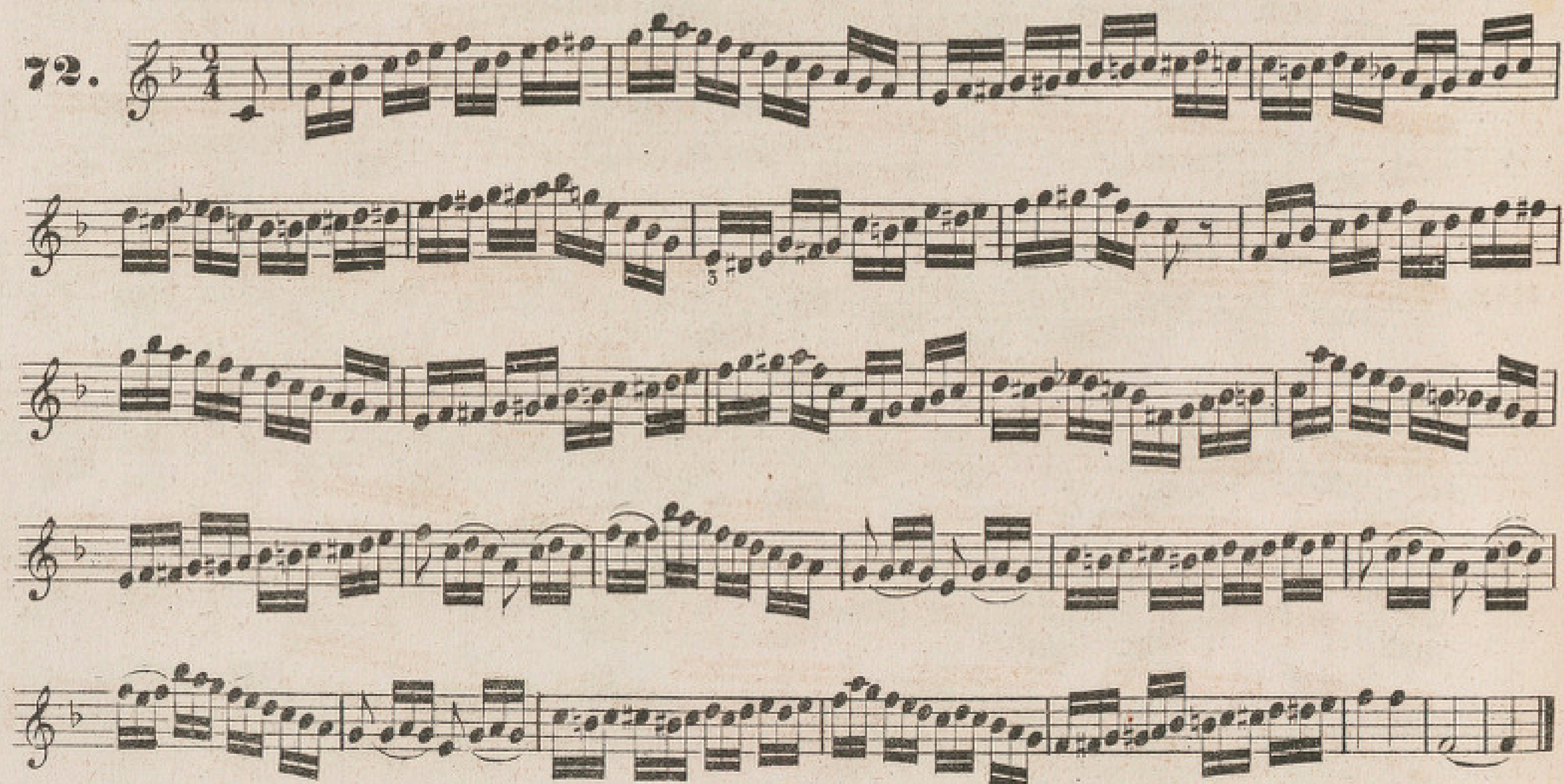
69.





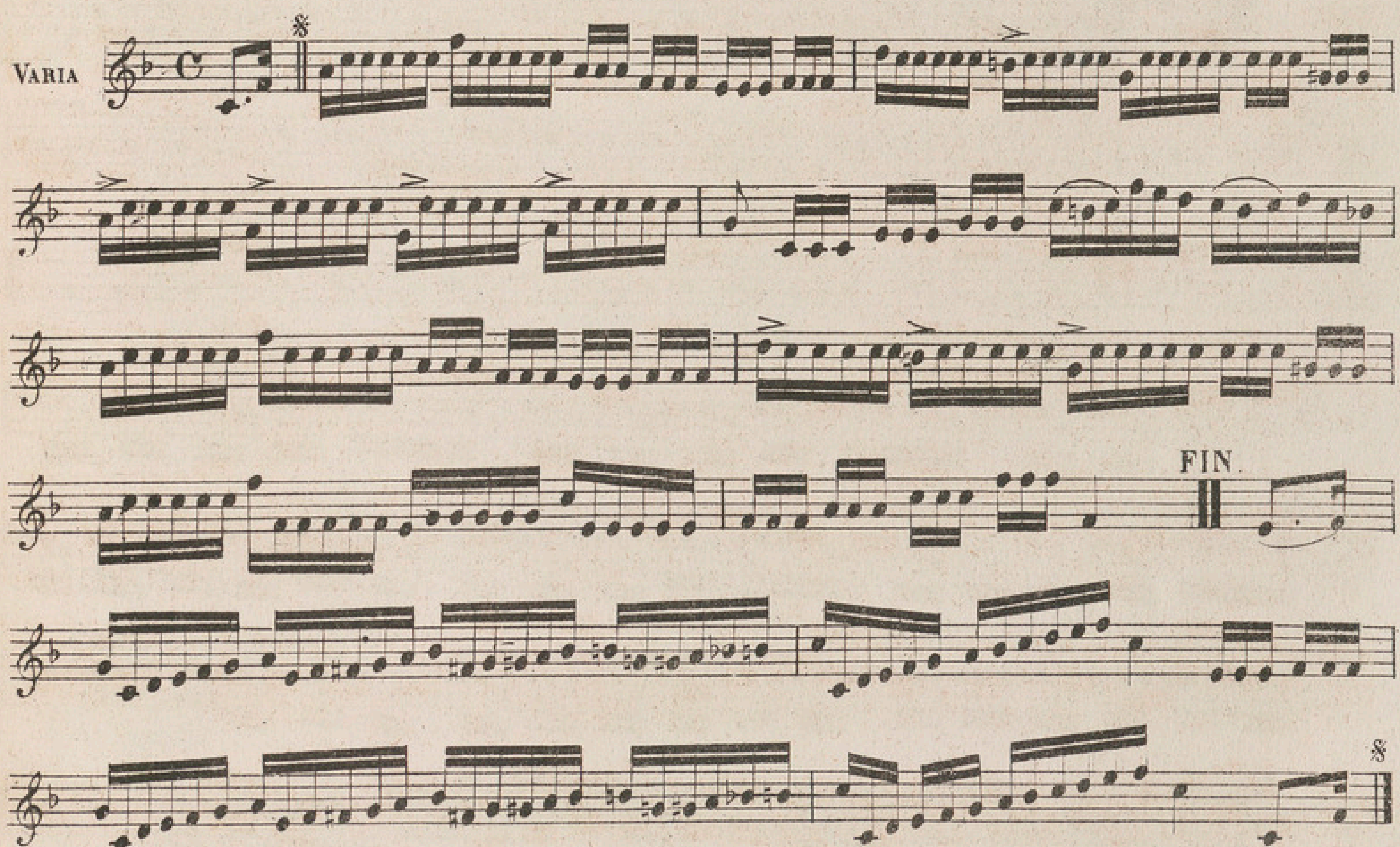

Presto.
70.
1a
2a


71.
Tu tu ku tu
Tu tu ku tu
Tu tu ku tu tu ku tu tu ku
Tu Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu
tu ku tu


72.


73.


74.
tr
f

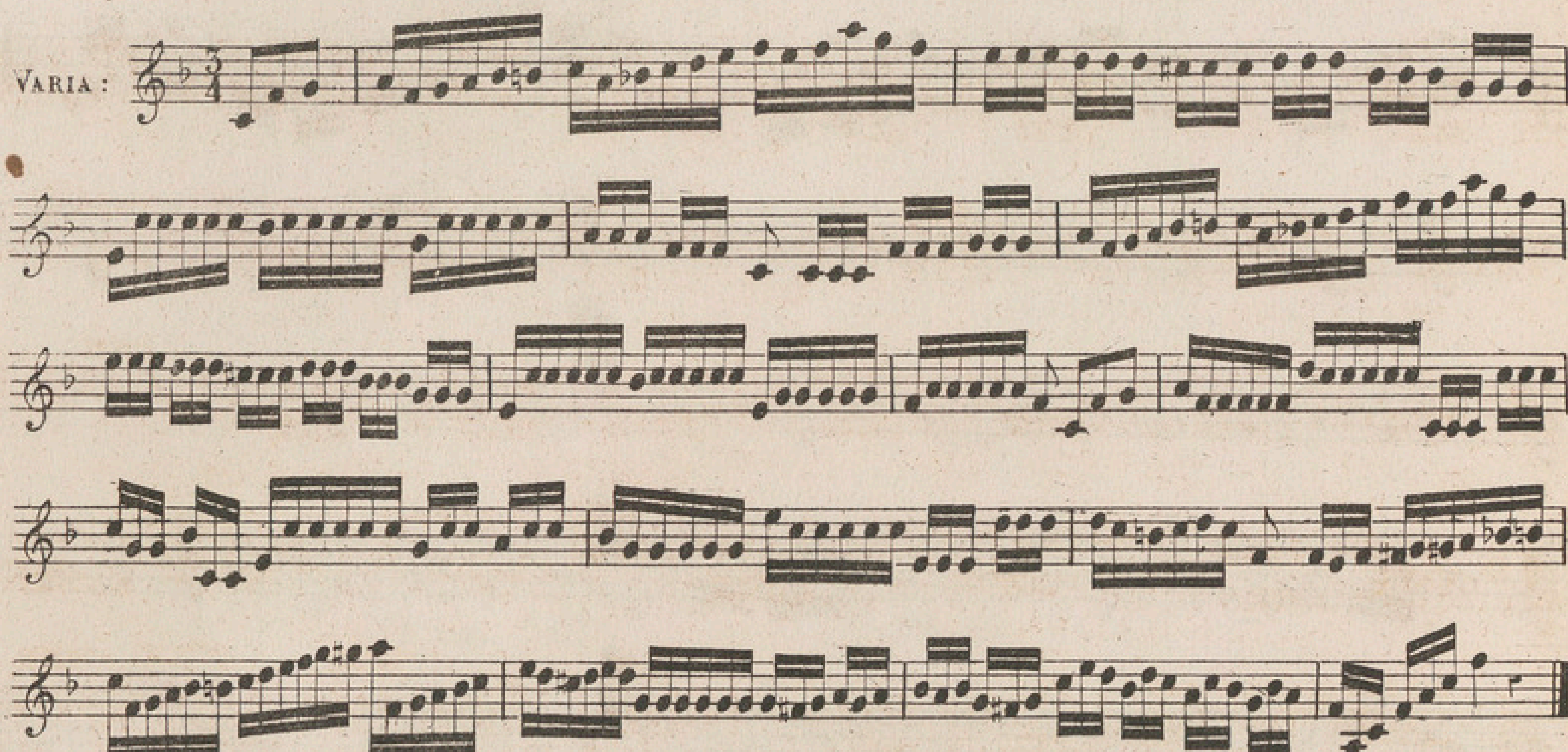

VARIA
FIN

THÊMA. Andante.

75.

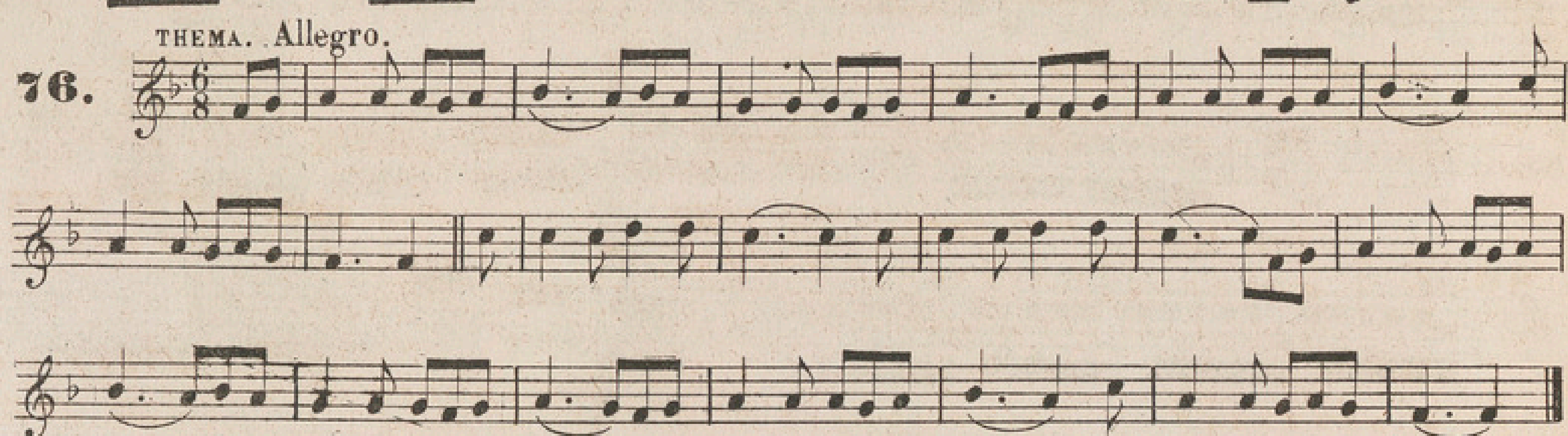


VARIA:



THEMA. Allegro.

76.



VARIA:



DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

Tuku tu kutu ku tu

83.

Tu kutu ku tu kutu ku tu kutu kutu

84.

Tu kutukutu kutu ku tu kutu kutu

1/2 0

85.

Tukutukutuku tuku tu kutukutukutuku tu ku tu ku tukutuku tu

1/2 0

86.

87. 2/4

Tu ku tu ku tu

88. 2/4

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu

89. 2/4

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

90. 2/4

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

91.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

92.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

93.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu

94.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

95.

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

96.

ku tu ku tu ku tu ku tu

97.

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

98.

Tukutuku tu

99.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu

100.

Tu ku tu ku tu ku tu ku ku tu tu ku tu ku tu ku tu

101.

Tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

102.

Tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu

103.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu

tu ku tu ku tu

ku tu ku tu

104.

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

Tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

105.

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

Fin

Tu tu ku tu ku tu tu

tr

tu tu ku tu tu ku tu

tr

tu tu ku tu ku tu

tu tu ku tu ku tu

D.C.

106.

Tu ku tu ku tu tu ku tu tu

Fin

Tu ku tu ku tu ku tu tu

D.C.

107.

Tu ku tu ku tu ku tu ku

tu ku tu ku tu

108.

Tu tu ku

tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

tu

109.

tu tu ku tu ku tu ku

tu ku tu ku

tu ku tu

110.

tu tu ku

tu ku tu ku tu ku tu ku

tu ku tu ku tu

111.

Tu tu ku tu ku tu ku tu

112.

tu kutu ku tu kutu ku tu

113.

Tukutukutukutu ku tu

114.

Tu kutukutukutukutukutuku tu kutukutukutukutu

DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE.

115. Ta_a ta ka ta   ta_a ta ka ta

116. Ta_a ta ka ta   ta_a ta ka ta

117. Ta_a ta ka taka ta ka ta   ta_a ta ka taka ta ka ta

118. Ta_a ta ka   ta_a ta ka ta_a ta ka   ta

119.

Ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta

120.

Ta_a ta ka ta ka ta ka ta_a ta ka ta ka ta ka ta

121.

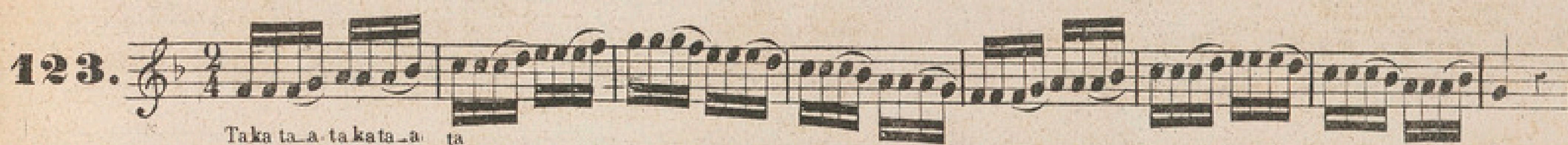
Ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta

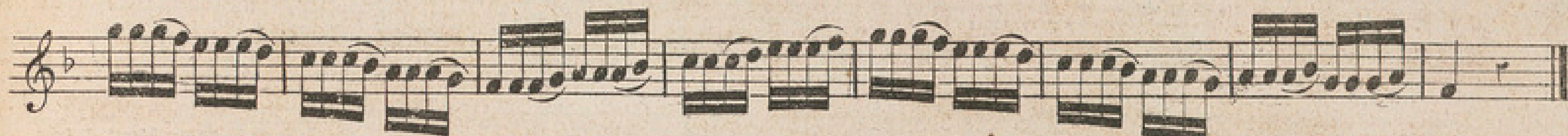
122.

Ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta



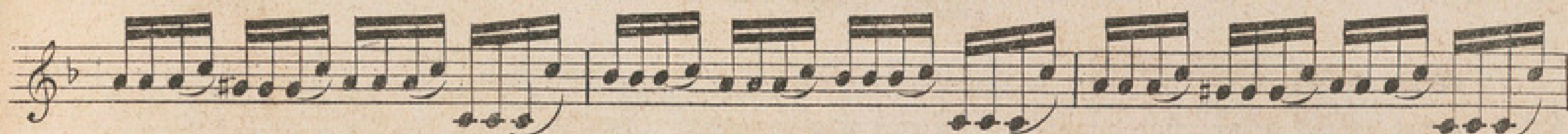
123.





124.



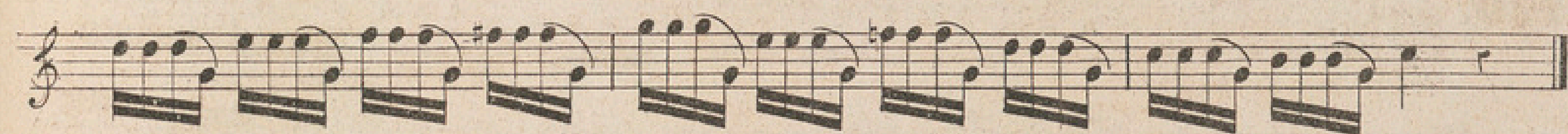




125.

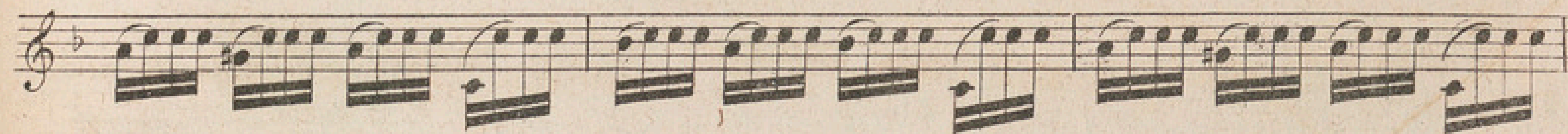


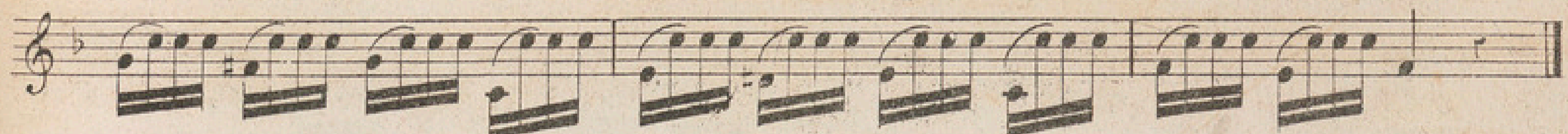




126.







127.

Ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta

128.

Ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka

129.

Ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta

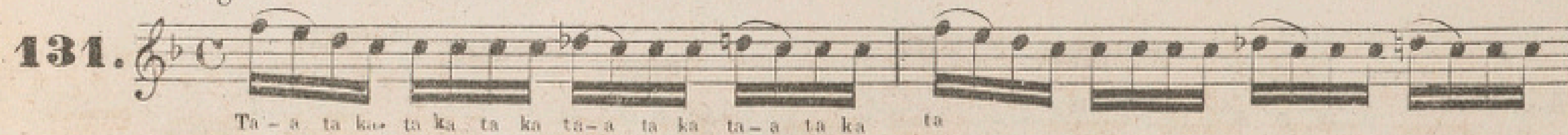
130.

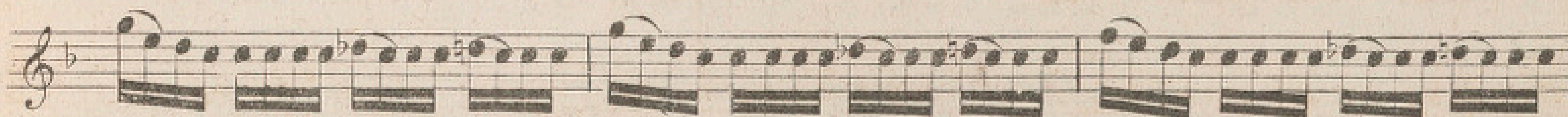
Ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta_a ta ka ta



Allegro.

131.



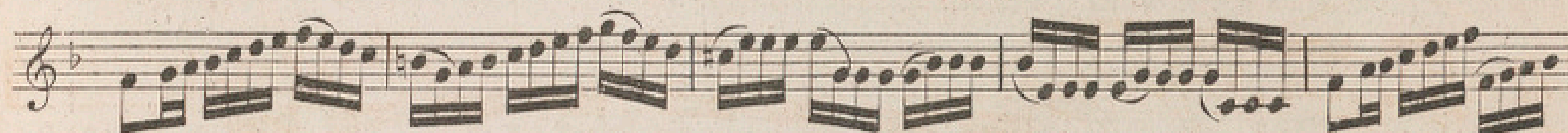


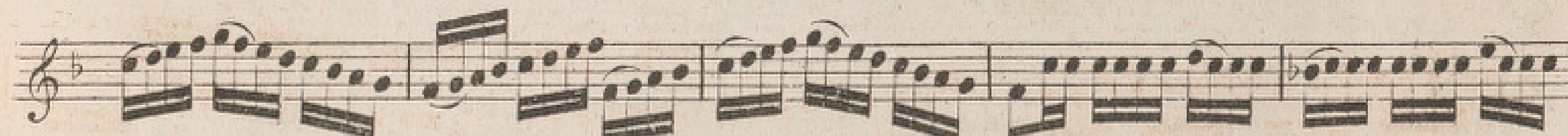


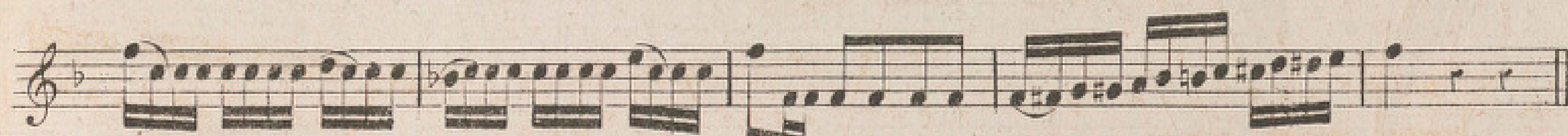
Allegro.

132.





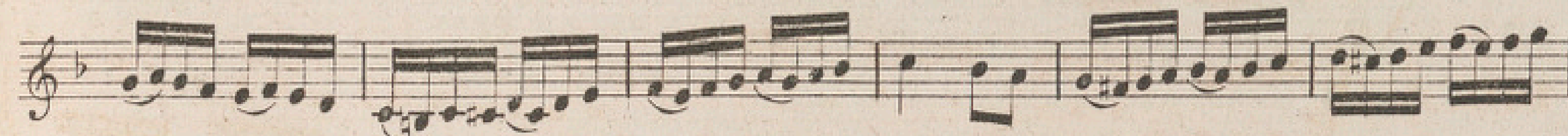




Allegro

133.



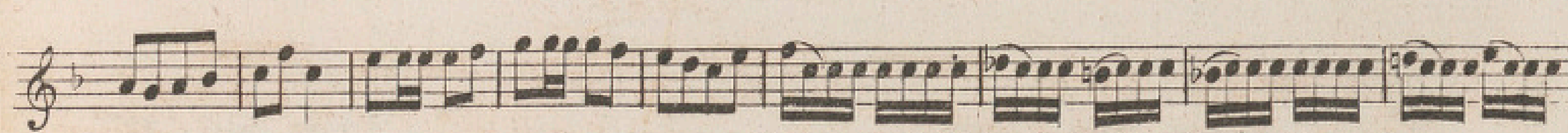


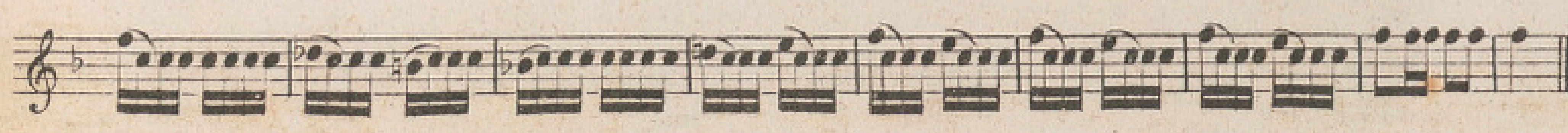


Presto.

134.







DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE.

Allegro.

135.

Tu tu ku tu tu ku ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu

Tempo di marcia.

136.

Tu tu tu ku tu tu tu tu ku tu

Allegretto.

137.

Tu tu tu ku tu tu tu tu ku tu

Fin.

D.C.

138.

Tu tu ku tu tu tu tu tu tu tu tu ku tu tu tu tu tu ku tu tu tu tu ku tu tu

Fin.

D.C.

139.

Tu tu ku tu tu tu ku tu Tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku

tu tu ku

Tu tu ku tu

140.

Tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu *f*

f

Fin.

D.C.

141.

Tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu

142.

Tu tukutuku tu

143.

Tukutukutu

144.

Tu tu ku tu tu tu

145.

Tu tu ku tu tu tu tu tu kutu tu ku tu tu ku tu tu tu tu tu kututuku tu tukutu tuku tu tukutu

tu tu ku tu tu ku tu

DERNIÈRE PARTIE

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES

FANTAISIES & AIRS VARIÉS

DERNIÈRE PARTIE

J'ai composé les quatorze études suivantes dans le but d'inculquer aux élèves une invincible force de volonté. Ils se fatigueront sans nul doute, surtout dans l'origine, en jouant des morceaux d'aussi longue haleine; l'étude, l'expérience leur apprendront à triompher de cette difficulté et à découvrir des ressources pour arriver sans encombre au bout de leur tâche. Parmi les moyens qu'offre presque invariablement toute composition, je leur signalerai les passages de chant, en les engageant à les rendre avec une extrême douceur en sombrant le son. — On peut, sur le cornet à pistons, obtenir, ainsi que le font les chanteurs, des sons clairs en ouvrant les lèvres, et des sons voilés en les resserrant. — Ce sera un excellent moyen de se reposer sans cesser de jouer, et en même temps d'introduire d'heureux contrastes dans l'exécution. Je le répète, avec ces petits artifices, en ménageant ses ressources avec adresse, le virtuose arrivera à la fin du morceau le plus long et le plus fatigant, non-seulement sans une grande difficulté, mais encore avec une réserve de force et de puissance dont l'effet dépensé aux dernières mesures est immanquable sur l'auditeur.

Les douze grands morceaux qui viennent ensuite sont le résumé des divers enseignements contenus dans ce volume; on y trouvera toutes les articulations, tous les traits, toutes les difficultés dont j'ai tour à tour donné précédemment la solution. On y trouvera, en outre, des mélodies propres à former le goût de l'élève, à le rendre aussi complet et aussi parfait que possible.

Là s'arrête naturellement ma tâche de professeur, surtout de professeur employant l'écriture au lieu de la parole. Il y a des choses qui peuvent se transmettre de vive voix, mais qui ne sauraient être confiées au papier sans engendrer la confusion et l'obscurité, ou sans tomber dans l'enfantillage.

Il y a d'autres choses encore d'un ordre si élevé et si subtil qu'elles se refusent à l'interprétation de la parole aussi bien que de l'écriture. On les sent, on les devine, on ne les explique pas. Ces choses constituent le haut style, la grande École que j'ai la noble ambition de vouloir fonder pour le cornet à pistons, comme ils existent déjà pour le chant et pour la plupart des instruments.

Ceux des lecteurs de cette Méthode qui voudront atteindre à ces sommets élevés devront, avant tout, s'étudier à entendre de bonne musique bien interprétée. Parmi les chanteurs et les virtuoses instrumentistes, ils rechercheront assidûment les plus parfaits modèles, et ce commerce, après avoir épuré leur goût, développé leur sentiment et les avoir conduits aussi près que possible de la perfection dans le beau, leur révélera peut-être l'étincelle originale qui doit un jour illuminer leur talent et les rendre dignes d'être à leur tour cités et imités dans l'avenir.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typ. Morris et Comp., rue Amelot, 64.

All^o Moderato.

N° 1.

Fin.

D.C.

2. Legato.

dolce.

f agitato.

pp

f

rall.

3. Moderato.

p

p

p

p

p

4. Allegro.

Allegro.

5.

Moderato.

6.

7.

8.

f

Allegro.

9.

rall.

Più Largo.

rall.

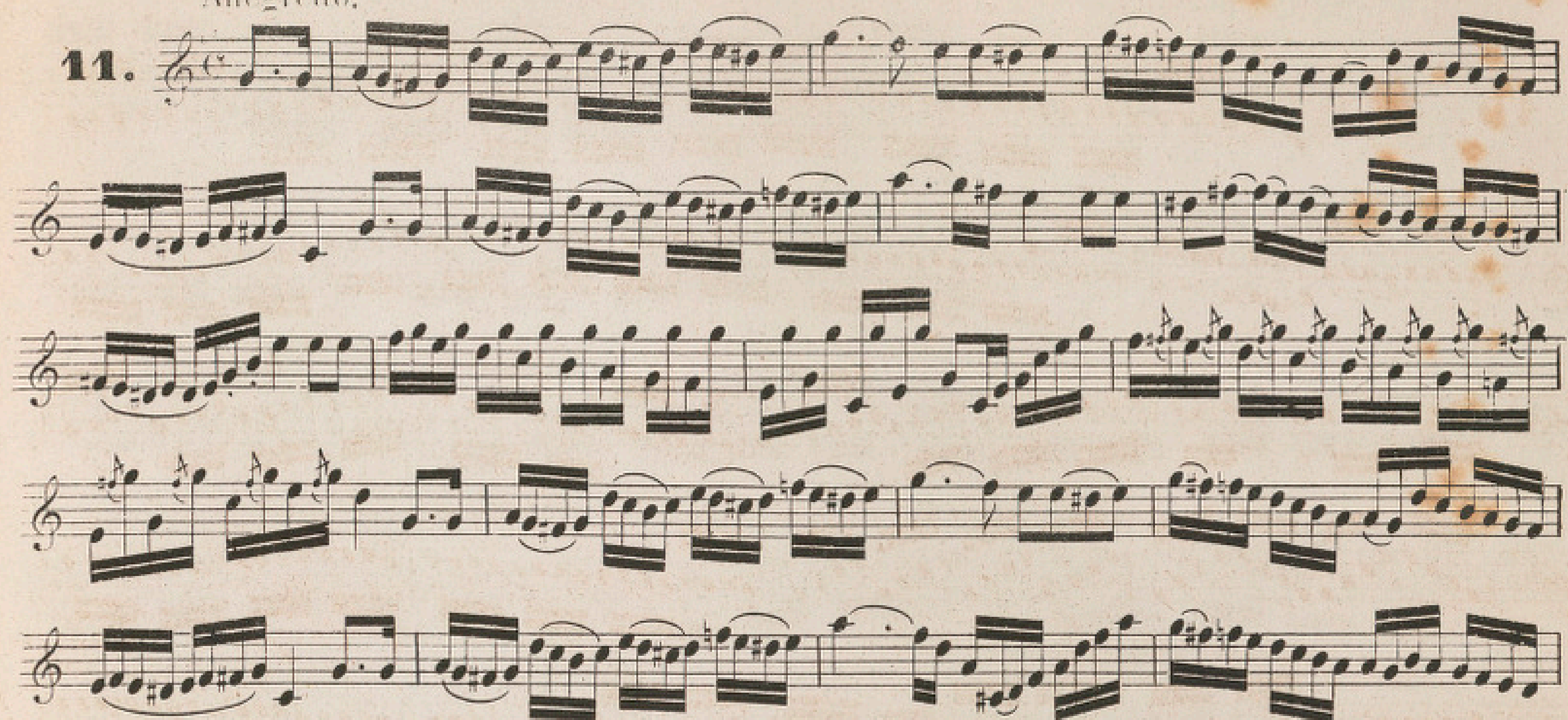
Più Allegro.

10.

Fin.

Più lento.

D.C.


Allegretto.
11.
Più lento.

Allegro moderato.

12.

f

Dolce.

f

13.

p

Legato chromatique.

14.

tr

tr



CAVATINE DE BEATRICE DI TENDA.

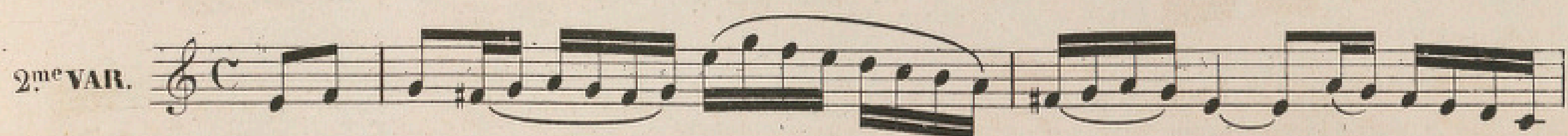








2me VAR.





3.me VAR: et 1.er FINALE.

tr

f

2.me FINALE.

tr

FANTAISIE SUR ACTÉON.

No. 2.

p *f*

rall.

f

rall.

Allegro.

THEMA.

tr *tr*

Più lento.

f *a Tempo.*

Tempo.

ad lib.

tr *tr*

Vivace.

1re VAR:

Più Lento.

rall.

1º Tempo.

Più Moderato.

2me VAR:

rall.

Tempo.

tr

ad lib.

rall.

Allegro.

p

f

FANTAISIE BRILLANTE.

All^o Maestoso.

N^o3.

rall. a tempo dolce.

cres - - - cendo - - poco - a -

- poco. ff

p

f

THEMA.

Fin.

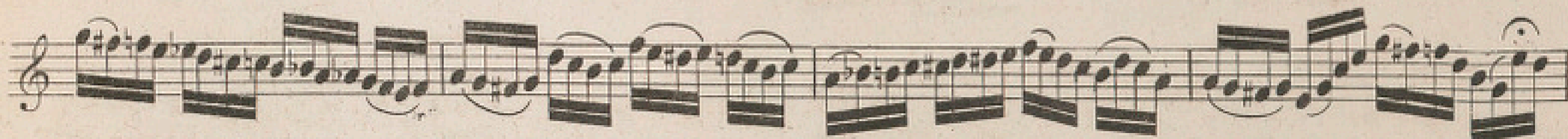
1re VAR:

Fin.



2me VAR:







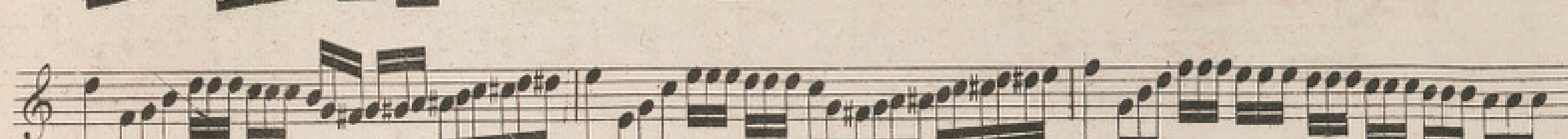


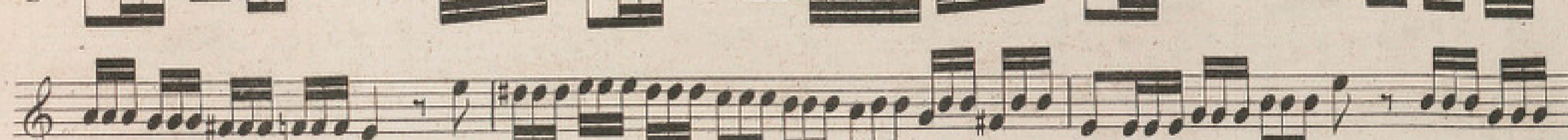
3me VAR:

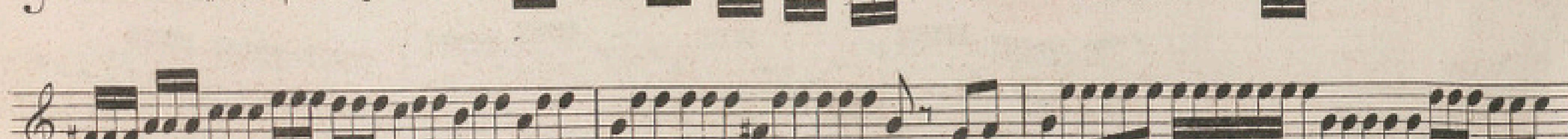






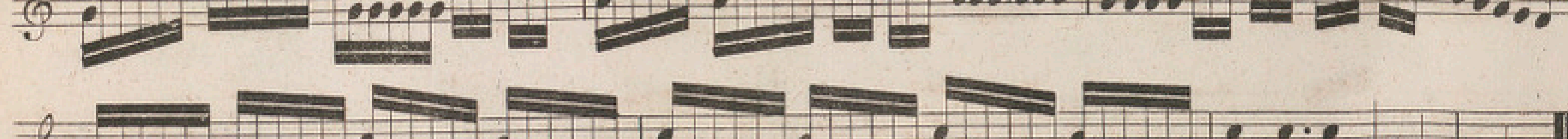


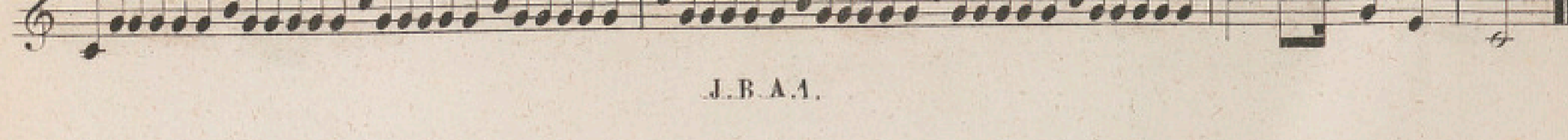












N.º 4.

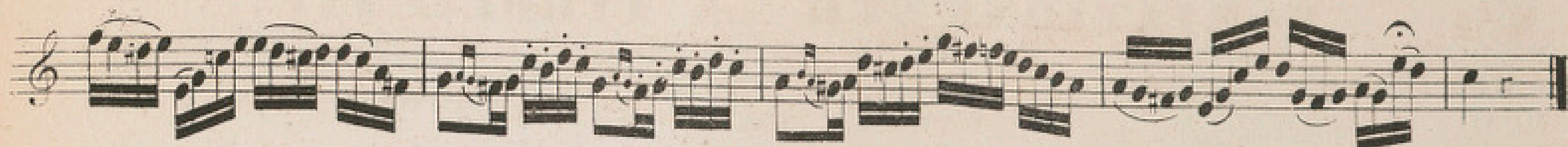
Aud.te Maestoso.

ff ff

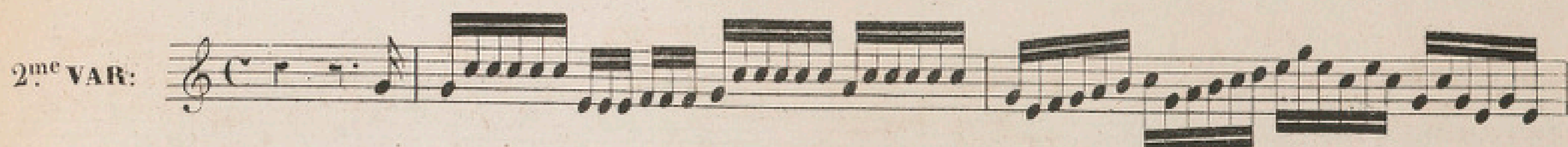
Moderato.

Solo.

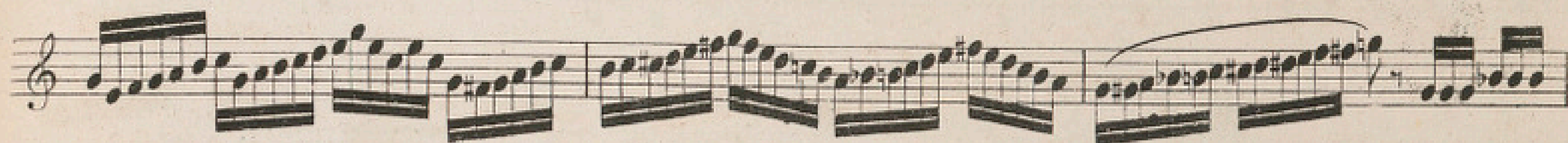
1.re VAR:



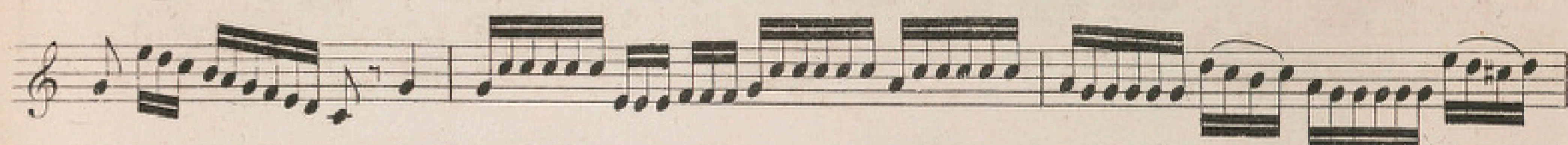
2me VAR:

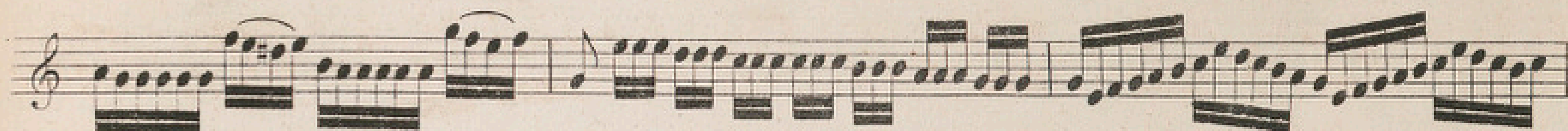


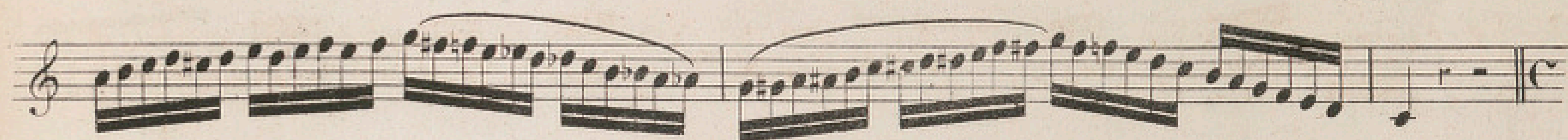




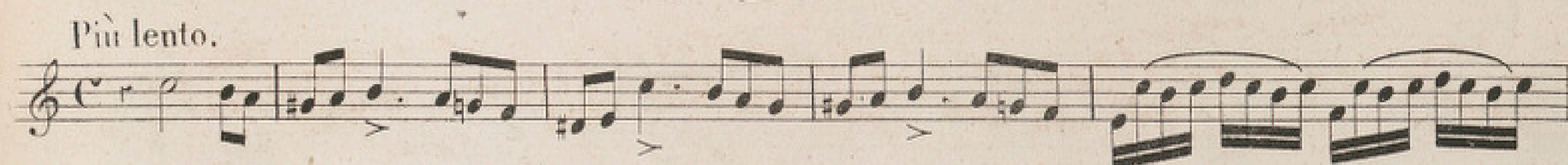








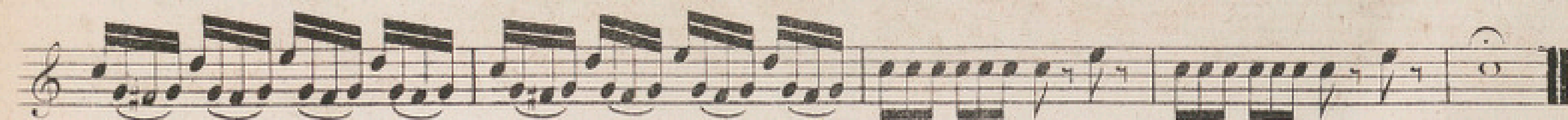
Più lento.











VARIATIONS SUR LA TYROLIENNE.

N°5.

Andante moderato.

INTRODUCTION.

tr

rall.

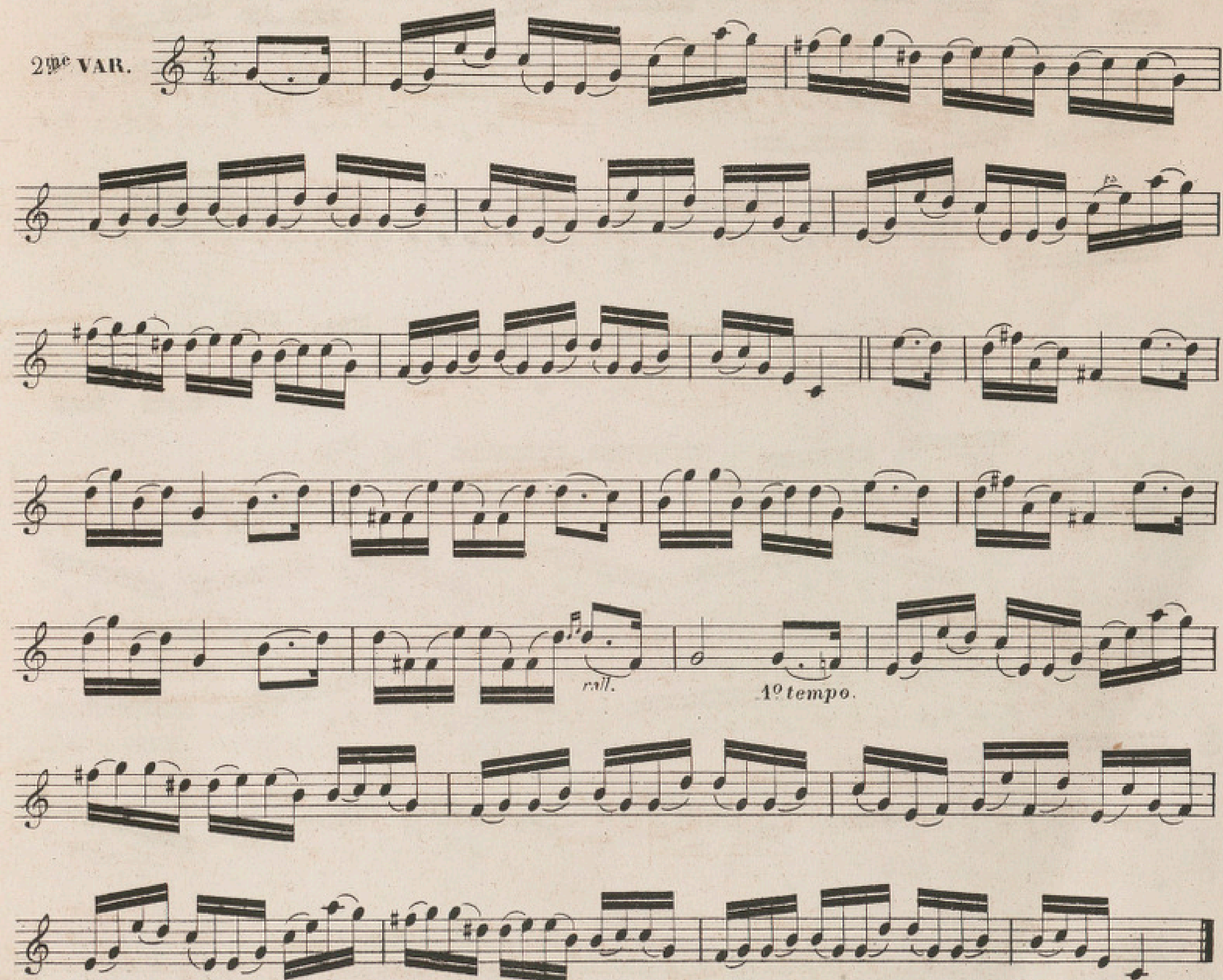
Andante.

THEMA.

1re VAR.

f




2me VAR.
rall.
1º tempo.

3.me VAR.

rall.

4.me VAR.



Allegro.

RONDO

AIR VARIÉ SUR LE PETIT SUISSE.

N°6.

Andante.

rall.

accellerando. crescendo. tempo.

tr tr

tr

Andante.

THÊME.

rall.

rall.

1re VAR.

ff *p* *f* *rall.*

rall. *ff* *p* *f*

rall.

rall.

ff *p* *f*

rall.

rall.

2.me VAR.

p

cres - - -

- cendo.

Adagio.

3.me VAR.

p

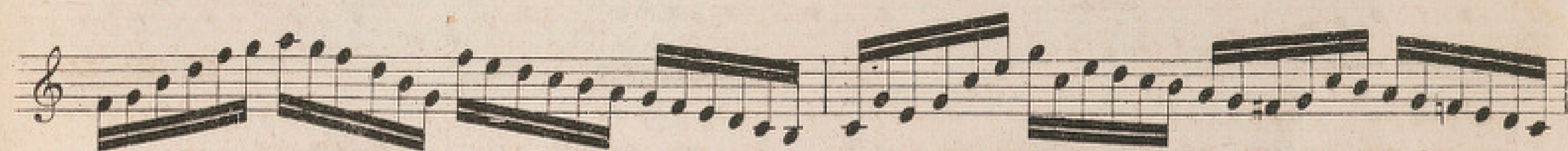
tr

f


rall.

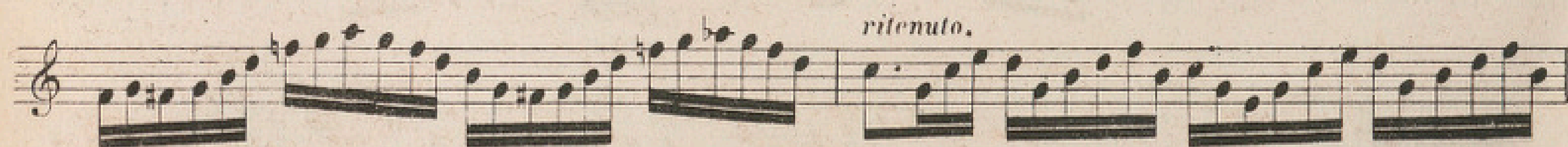

Allegro.
4me VAR. et FINAL.










ritenuto.


pressez.



Andantino.

N° 7.

rall.

f

And.te Moderato.

rall.



2me VAR:

3.me VAR:

facilité.

FANTAISIE ET VARIATIONS

(*SUR UN THÈME ALLEMAND*)

Allegro maestoso.

N°8.

tr

tr

f

Andante.

THEMA.

1re VAR:

2me VAR:

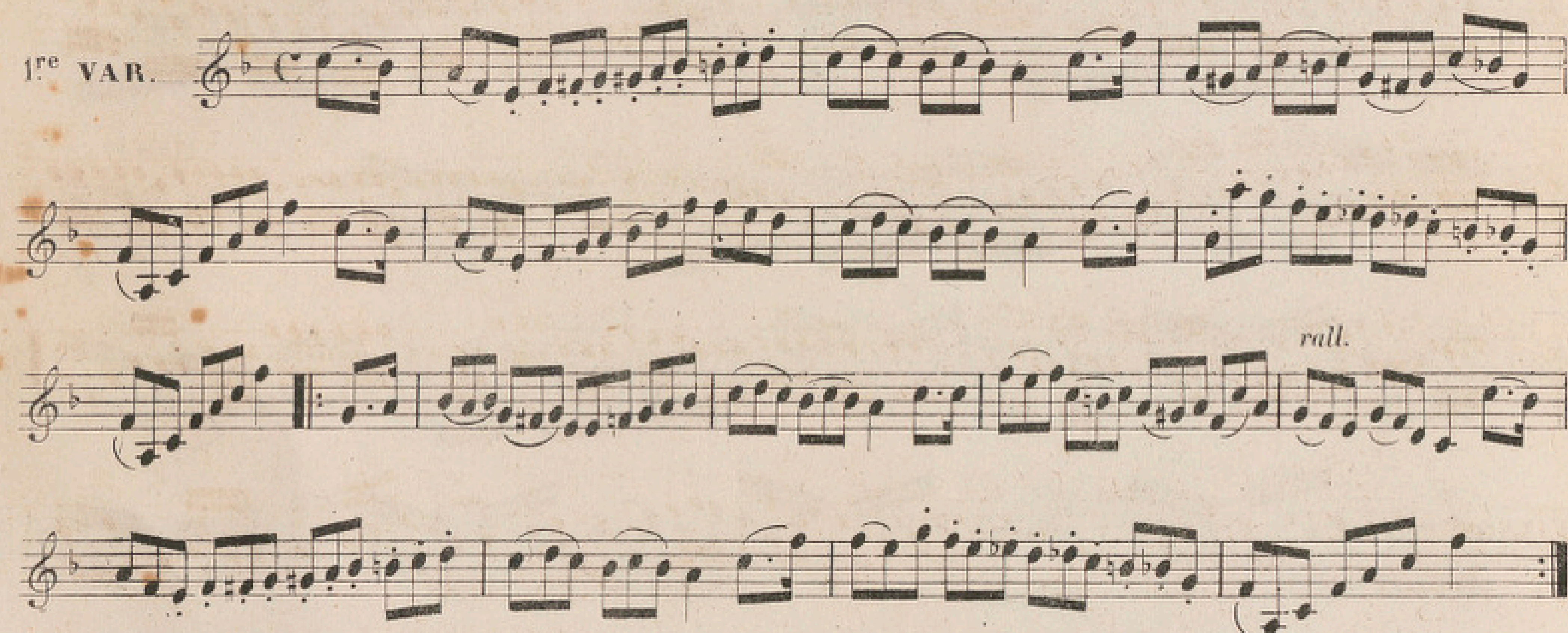
3me VAR:

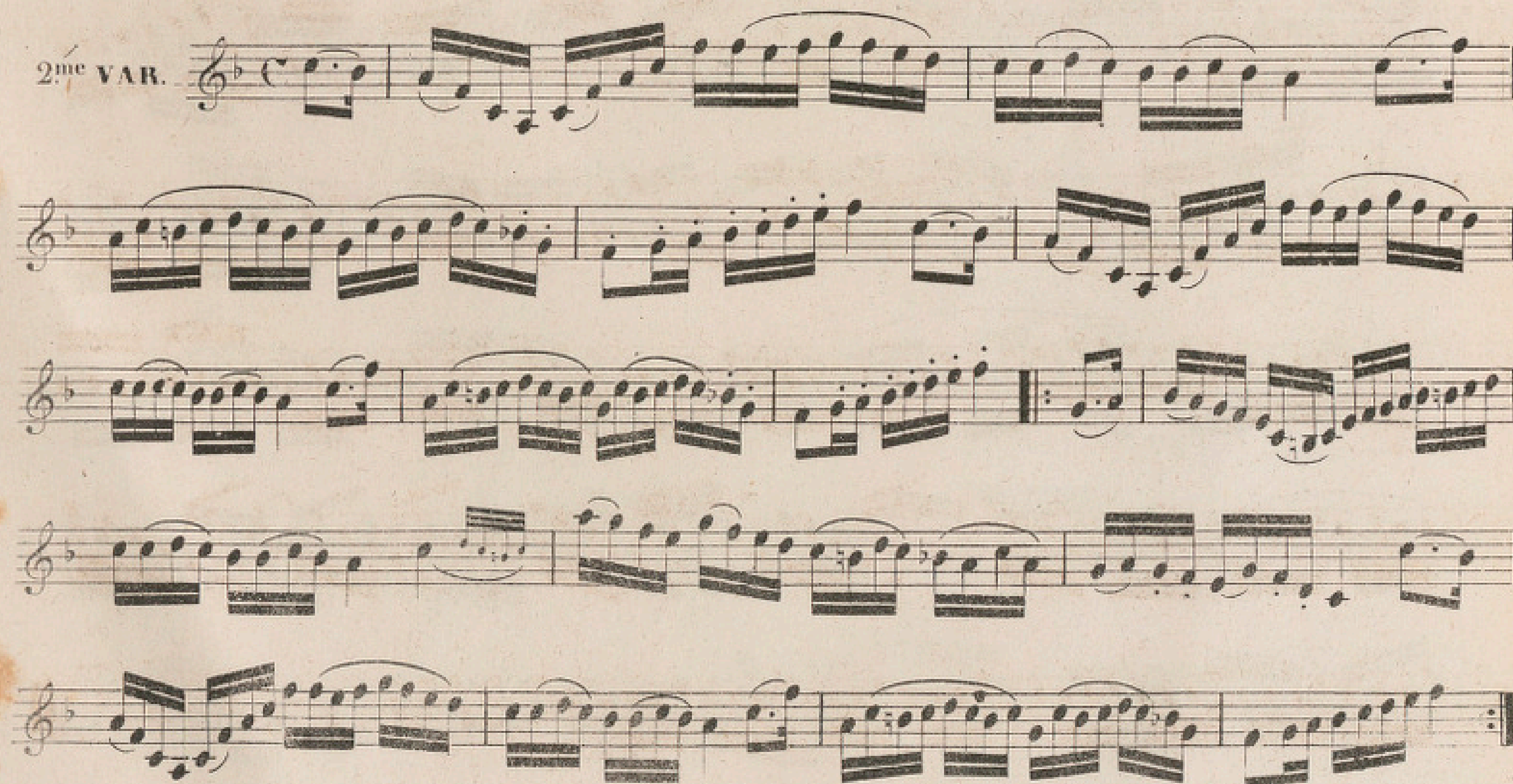
FINALE.

VOIS TU LA NEIGE QUI BRILLE.

N°9.







3me VAR.

FINALE. Lento.

Allegro.

CAVATINE ET VARIATIONS.







2.me VAR:

rall.

1.ma 2.da

3.me VAR:

VARIATIONS SUR UN THÊME FAVORI.

(DE WEBER)

All.º Moderato.

N.º 11.

più lento.

tr tr

tr

f 1.º tempo

tr tr

rall.

Andante non troppo.

THEMA.

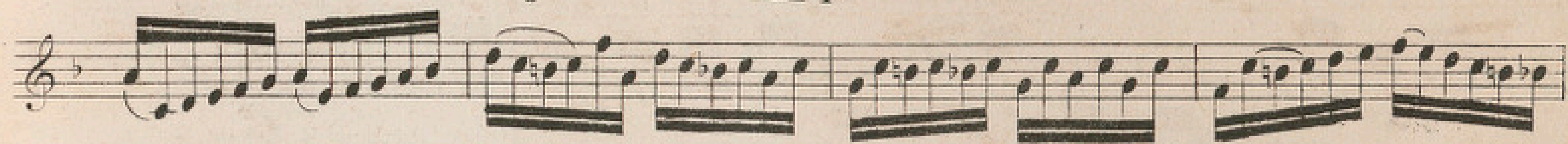
rall. 1.º tempo.

rall.


1re VAR:




p
p
p
rall.






2me VAR:

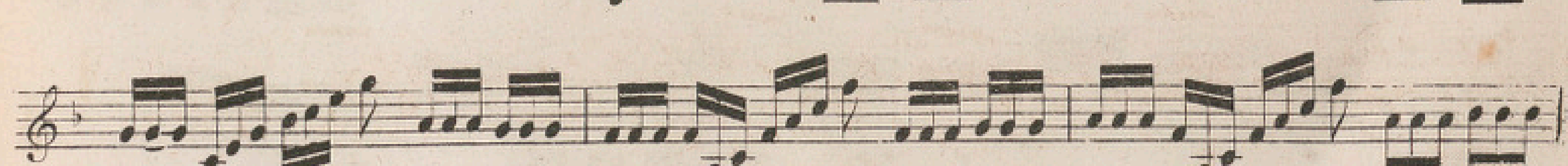





rall.
1º tempo.




3me VAR:





4.me VAR:

VARIATIONS SUR LE CARNAVAL DE VENISE.

N°12. Allegretto.

INTRODUCTION.

crescendo.

rall.

rall.

THÊMA.

1re VAR:

tr

tr

tr

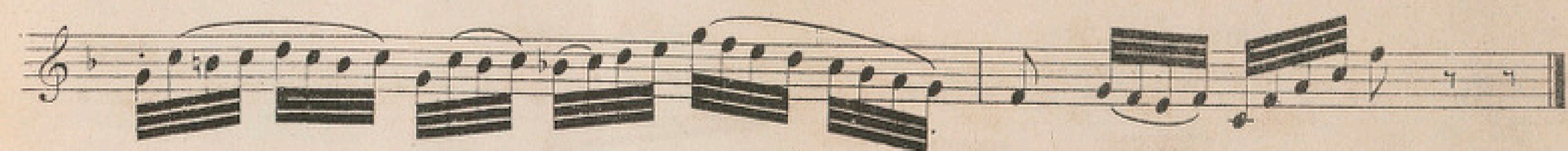
ff

p ff p

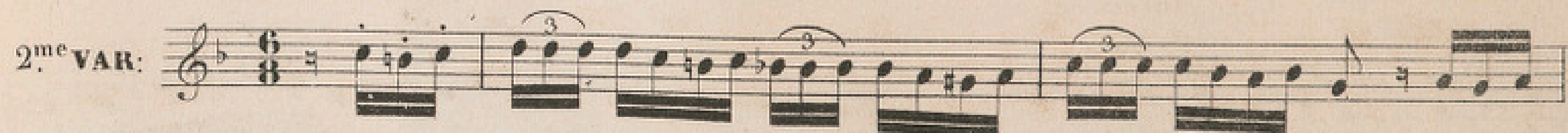
f ff

p ff p

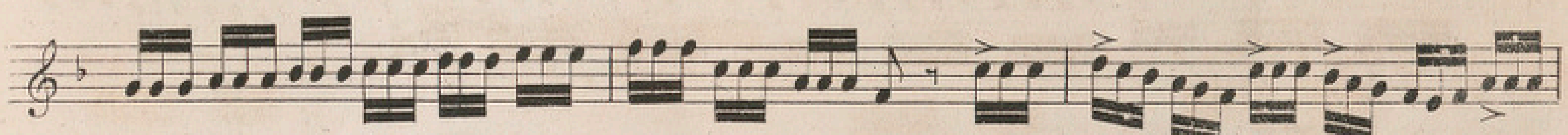
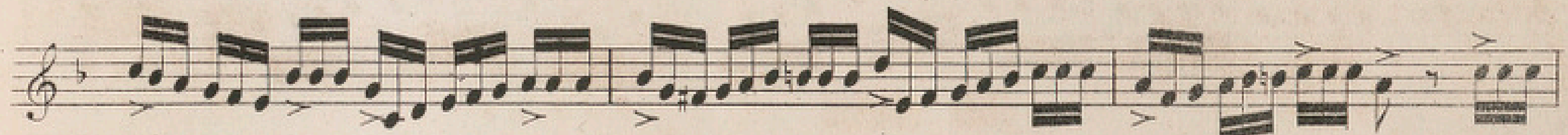
f



2.me VAR:









Andante.

3.me VAR:

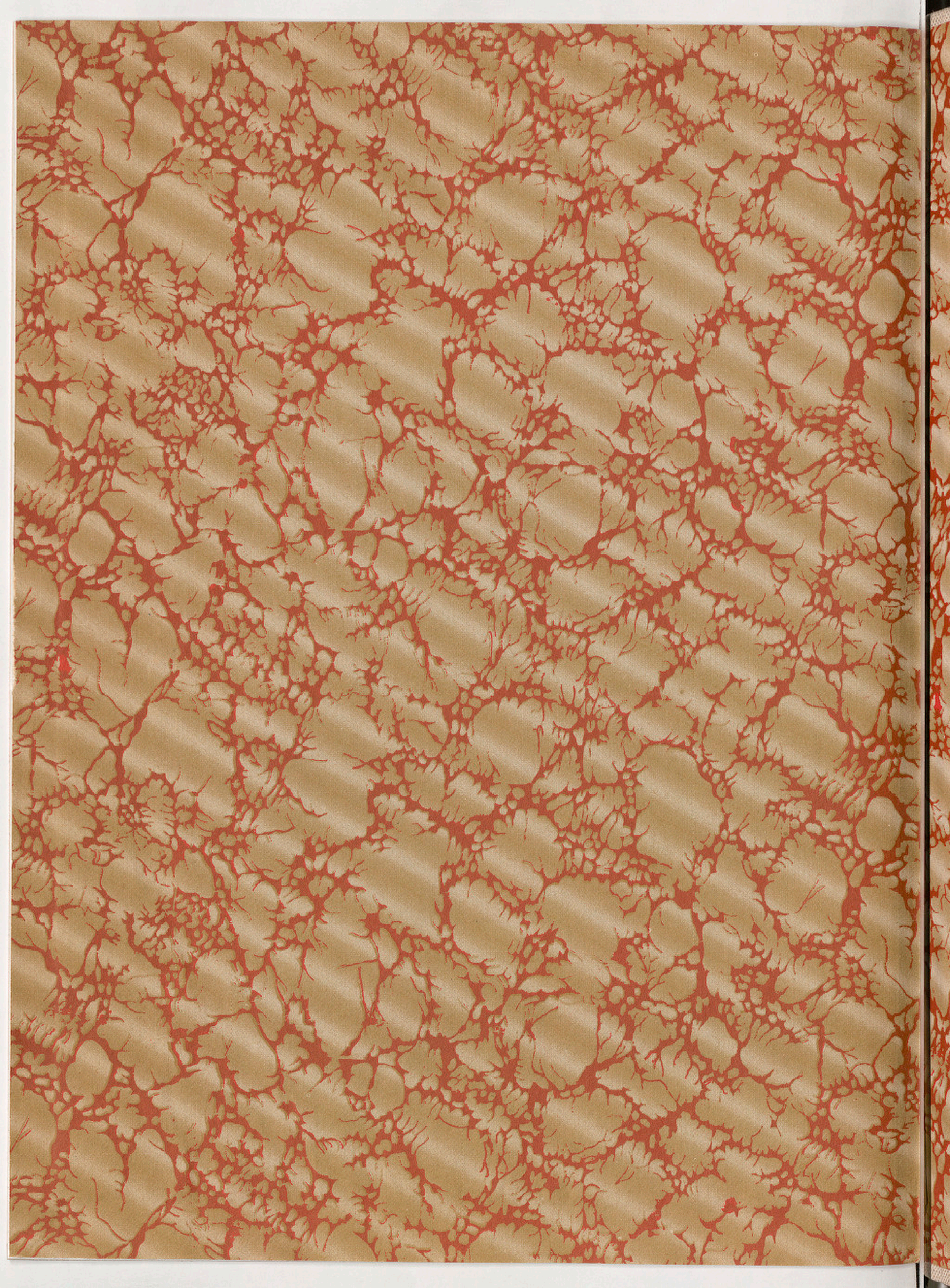
dolce.

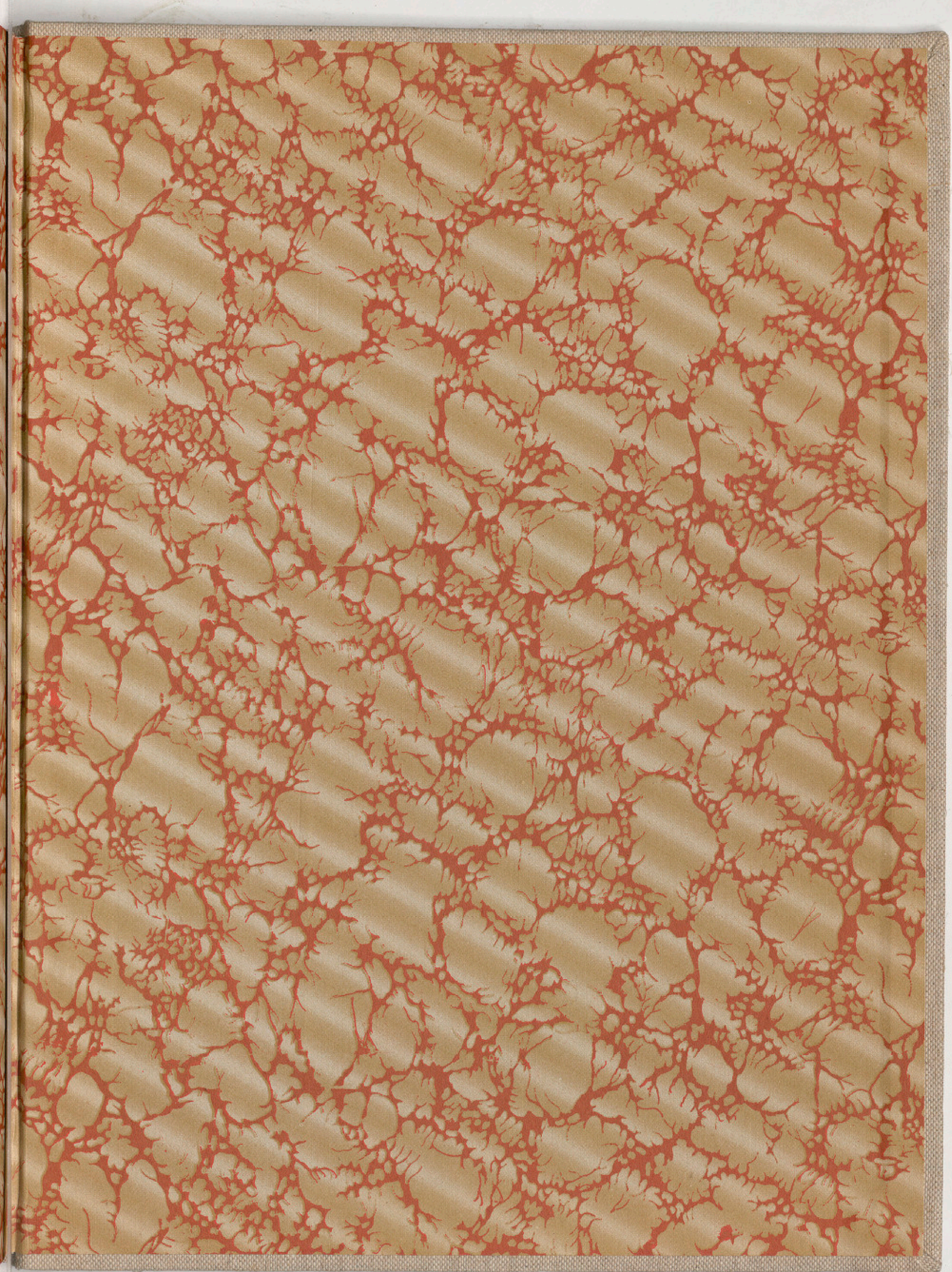
4.me VAR:

CODA.

J. B. A A.

Lith. Thierry Fres, cité Bergère, 1, Paris.






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04860728 8